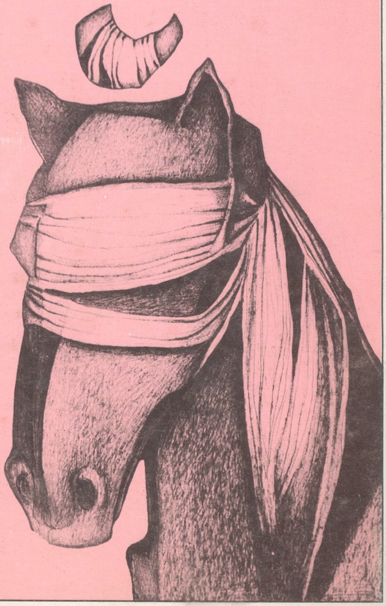
مجلة الفكر و الفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٢٥) ابريل ١٩٩٣

قضية نطرحها على الرأى العام



تقرير جامعى يخفى وجه نصر أبو زيد وراء قناع سلمان رشدى!

!!!

القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٢٥) ابريل ١٩٩٣

الثمن فى مصر : جنيه واحد .

الثمن فى الخارج :

الكويت ٧٥٠ فلسا — قطر ١٠ ريالات — البحرين ١٠٠٠ فلس — سوريا ٦٠ ليرة — لبنان ٢٠٠٠ ليرة — الأردن ٧٥٠ فلسا — السعودية ١٠ ريال — السودان ٢٣٥ ق — تونس ٢٢٥٠ مليم — الجزائر ١٤ دينار — المغرب ٣٠ درهم — اليمن ٥٠ ريال — ليبيا ٨٠ دينار — الإمارات ١٠ دراهم — سلطنة عمان ١٠٠٠ بيزه — غزة والضفة والقدس ١٢٥ سنت — لندن ٢٠٠ بنس — الولايات المتحدة ١٠ دولار .

الإشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

الاشتركات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا] :

- البلاد العربية : افراد ٢٠ دولاراً ، هيئات ٣٤٫٧ دولاراً شاملة مصاريف البريد .
- امريكا واوربا : افراد ٣٢ دولاراً، هيئات ٤٦٫٧ دولاراً شاملة مصاريف البريد .

العنوان : مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس 754213 . ت / ٧٤٩٤٥٥

المواجهات ٩
الفصول والغايات ١٠٢
المراجعات ١٢١
الإيقاعات والرؤى ١٦٥
المحاورات ١٩٢
الإشارات والتنبيهات ٢١٥

مــــــن المحــــــــــــــــــــــــرر

فقد اتصل بنا أستاذ جامعي مرموق قرأ في الصحف أن «القاهرة» تعد ملفاً خاصاً بقضية الدكتور نصر أبو زيد. قال لنا بالحرف: الموضوع كله لا يستحق العناء، لأنه يجوز للدكتور نصر أن يتقدم مرة أخرى بعد أشهر قليلة بطلب الترقي، والأرجح أنه سيحصل على الترقية.

اتصل بنا أستاذ آخر وثيق الصلة بالدكتور عبدالصبور شاهين صاحب التقرير الذى وافق مجلس الجامعة على الأخذ به وقال: ليست هناك أية شوائب شخصية في العلاقة بين شاهين وأبو زيد حتى أن الأول قد أنقذ الثانى دون أن يعلم من عقاب آخر كانت بصدده إحدى الهيئات الدينية.

في الوقت نفسه كان هناك من يحرص على «محرر» القاهرة قائلاً إن هناك «حساسية» من أن يكون المنبر الذى يشرف عليه هو الذى يتصدى لمثل هذه المسائل لأنه من عقيدة دينية مختلفة عن العقيدة التى ينتمى إليها موضوع الملف.

من جهة أخرى كان بعض الزملاء المخلصين قد عرفوا أن الملف لا يتناول نصر أبو زيد وحده، وإنما يتناول سلمان رشدى أيضاً. وقالوا إن الربط، ولو كان شكلياً، فإنه قد يسيىء إلى نصر أبو زيد من حيث لا نقصد. وأضاف هؤلاء: كذلك، فإن قضية سلمان رشدى من المحرمات التى يفضل عدم الخوض فيها.

واجتمعت أسرة التحرير، وناقشت هذه التحفظات كلها، وانتهت بالحوار الديمقراطى الحر إلى ضرورة النشر. وكانت الحيثيات ما يلى:

(١) إننا لا ننشر ملفاً خاصاً بنصر أبو زيد أو سلمان رشدى، وإنما نطرح على الرأى العام قضية أكثر شمولاً هى حرية الفكر والإرهاب الذي يهددها في مصر. ونحن نقصد هنا الإرهاب الفكرى الذى بات يخترق أعرق القلاع الحصينة المؤهلة أصلاً لمحاربته.



نصر أبو زيد

(٢) لم نكن نحن الذين ربطنا بين رشدى وأبو زيد، وإنما هو تقرير عبدالصبور شاهين الذى فعل ذلك بسوء نية واضح، حيث أن سمعة سلمان رشدى في الرأى العام أنه رجل قد أساء بروايته الشهيرة للإسلام. وقد أراد دون سند من التحقق العلمى أن يقيم تشابها غير قائم فعلياً بين الرجلين. ولأننا لا نعرف «الهرب» من المواجهة فقد تصدينا لقضية سلمان رشدى حتى تصبح الأوراق كلها مكشوفة بين يدى القارىء، صاحب الحق الطبيعى في «المعرفة»..

(٣) إننا لا نتعامل في الفكر والنشر بمنطق طائفى، لذلك لا تتدخل عقيدة أى محرر أو كاتب من محررى وكتاب القاهرة في خلق أى نوع من أنواع «الحساسية» إزاء أية قضية مطروحة. ولكن هذا لا ينفى أن تقرير عبدالصبور شاهين قد أشار إلى «هوية» محرر القاهرة باعتبارها مبرراً للتحفظ على إحدى مقالات أبو زيد حول كتاب للمحرر. وبالتالى، فقد كان المنطق الطائفى رابضاً في تفكير شاهين، وعلينا ألا نقاومه بالمنطق ذاته. وإنما بالتفكير العقلانى الحر.

كانت هذه هى الحيثيات التى انتهت بنا إلى تقديم هذا الملف إلى الرأى العام. ■

الحكومـــة الخـــفـــيـــة

ليس من الضـرورى أن تكون مؤسسات الدولـة وحدهـا هى وكيلة النشاط الثقافى ، فالأهم هو اطلاق الطاقات والمواهب والخبرات دون عوائق من البيروقراطية أو الرقـابة .. فـالذى لا شـك فيه أن مصر غنيـة بالطـاقـات الفـردية والمـواهب الفردية والخبرات الفـردية التى تحتـاج إلى مشـروع أو مشروعات تضمها وتستخلص عطرها . وحين كان اقتصاد الدولـة هو السيـد وليس اقتصاد الافراد كان من واجبات الدولة أن تمتلك المؤسسات والمشروعات معا . إنما الآن فإن تناقضا جوهريا يقوم بين طبيعة الدولة واقتصاديات البلاد من جهة وبين المؤسسات والمشروعـات من جهـة أخـرى . إننـا نعـانى من هـذه الازدواجيـة التى تنقص من الهـامش الديموقراطى الذى تتحرك فيه الثقافة .

هناك مؤسسات وقوانين ظهـرت فى ظل أوضاع لم تعد قائمـة الآن . ربما كان المثقفون قد كافحوا فى أزمنة مضت من أجـل قيام المجلس الأعـلى لرعـاية الفنون والآداب والعلوم الاجتمـاعية . وقد كافحوا فى أزمنة أخرى من اجل قيام اتحاد عام لكتاب مصر. وكان هذا الكفاح فى الأصل من أجل الديمقراطية الثقافية بحيث تتناسب مع البنيـة الأساسيـة للدولة التى تتولى شئون الثقـافة وفقـا لمشـروعهـا أولا وحسب اجتـهـادات المثقفين العاملين فى هذا المشروع ثانيا وطبقـا لموازين القـوى الاجتماعيـة فى جهاز الدولة ثالثا .

تختلف هـذه الأوضـاع فى الـوقت الحاضر . ولنضرب مثلا بالمجلس الاعلى للصحافة فقد نشأهذا المجلس لتحجيم نقـابة الصحفيـين وسلبها سلطـاتها . وكانت النية متجهة بالفعل إلى تحويـل النقابة إلى ناد اجتماعى . وقيل أيامها إن هذا المجلس يجسد السلطة الرابعة للصحافة . والمعروف أن حكاية السلطة الرابعة حكاية معنوية . ولكنهم قصدوا بالمبالغة إخفاء الأسباب الحقيقية التى دعـت إلى التفكـير فى إنشـاء المجلس الأعـلى ، وفى مقدمتهـا الدور القيـادى الذى يلعبه الصحفيـون لحمايـة ودعم وتثبيت الحريات الديموقراطية .

وعلى مدى عقد ونصف انتشرت فى طول البلاد وعرضها مجلات « الماستر » التى يكتبها الأدباء الشباب بالآلة الكاتبة ثم يطبعونها فى نسخ محدودة لا تتجـاوز المئـات . وتـزاحمت المـواد الثقـافيـة والإعـلامية المصـرية عـلى الصحف والمجلات العربيـة ازدحامـا لم يسبق له مثيل أدى بالضرورة إلى اضطراب المعايير فى التعامل مع هذه المـواد ، وراجت فى الوقت نفسه فكرة استخراج ترخيص أو امتيـاز بإصـدار صحيفة من قبـرص أو فرنسا أو بريطانيا وطبعها فى مصر .-وهى مجلة مصرية لحما ودما .

وقد تنبه عتاة البيروقراطية والرقابة إلى هـذه « المنـافـذ » التى يتحـايـل بهـا الصحفيون والأدباء على قوانين المجلس الأعلى للصحافة فتعقبوا بصبر شديد هذه « الكتب غـير الـدوريـة » - مجـلات المـاستر - ومنعـوهـا رسميـا ، وأصبـح اصدارها نوعا من المغامرة التى قد تصيب وقد تخيب . وتعقبوا المجلات التى تصدر بامتيازات أجنبية وراحوا يطبقون عليهـا قـواعد الـرقابـة المعمـول بهـا بـالنسبـة للمطبوعات القادمة من الخارج .

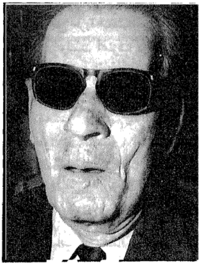
وليس من حل لهذه الإشكالات التى تتراكم يوما بعد يوم ولن تتوانى فى أحد الأيـام عن إزهاق روح الـديمـوقـراطيـة الثقـافيـة إلا بـإلغـاء المجلس الأعـلى للصحافة الذى لم يكن له أى مبرر فى أى وقت سوى تصفية الحساب مع الصحافة

للثقافة المضادة

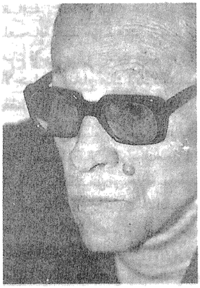
نقابة وأشخاصا . لا حل بغير إطلاق حرية إصدار الصحف والمطبوعات الدورية وغير الدورية ، حيث لن يكون هناك « خط » للدولة ترعاه بالتمويل والورق والطباعة والتزام الذين يكتبون . وإنما تتأسس الحركات الحرة للثقافة والفنون تعبر عن نفسها كما هى لا كما تريد التقاليد والأعراف المرعية من جانب البيروقراطية الحكومية ، مع ملاحظة أن الأغلبية العظمى من المثقفين ليسوا أعضاء فى أى حزب . ولا سبيل لبلوغ استقلاليتهم إلا فى منابر حرة من كل قيد روتينى أو قانونى أو رقابى .

وقد تبقى المجلة عاما أو عدة شهور ثم تغلق أبوابها . إن هذه المجلات والنشرات التى صدرت متفرقة فى الأربعينيات من هذا القرن هى التى صنعت إحدى أهم فترات الازدهار الثقافى فى مصر المعاصرة .

وقد تحتاج المجلة إلى دعم مالى من الدولة . ولكنه دعم غير مشروط توفره أكثر الدول تحضراً لمطبوعات لا يتفق مضمونها مع فكر الحزب أو التحالف الحاكم . ولا تتورط الدولة فى مثل هذه الأحوال فى أى نوع من أنواع التدخل المباشر أو غير المباشر .



طه حسين



نجيب محفوظ

وقد تتحول المجلة إلى منتدى ثقافى أو تتحول الصحيفة إلى حزب سياسى إذا كسبت دعوتها أنصارا . وما دمنا نتكلم عن الثقافة ، فإن حرية الطبع والنشر هى التى تبلور الاتجاهات والتيارات الثقافية والفنية . وهذه التيارات تحل مكان « الشلل » غير الفكرية وغير الأدبية وتخلق حركة تحل مكان « الشلل » الثقافى .

ولكن كيف يمكن لهذه التيارات أن تنتظم فى حركة ثقافية وهناك قانون وزارة الشئون الاجتماعية الذى يحدد المواصفات وحده لقيام المنتديات أو الروابط الأدبية . وقد كنا فى الماضى نتندر بأن نجيب محفوظ يلخص بنفسه ما دار فى ندوته لرجل الأمن الذى لا يفهم ما يدور فيها . أما الآن فوزارة الشئون الاجتماعية ترسل موفدا رسميا عنها ليراقب ويراجع ويحاسب أكبر الأساتذة فى الروابط أو الجمعيات المسموح بها . وهو لا يراجع الحسابات مثلا ، إنما يراقب ما قيل ويقال . وإذا حدث و« ضبط » فى محضر أحد الاجتماعات أن بعضهم قد تكلم فى « المحظورات » فإن الجمعية أو الرابطة تغلق أبوابها بالضبة والمفتاح . أما ما هذه

بـــدايـــات

المحظورات ، فإنها كل ما لا يفهمه موظف وزارة الشئون أو كل ما لم يرد فى قاموس السيد المحافظ أو السيد الوزير قاموس لا أول له ولا آخر من الممنوعات تتطلب من كل عضو ألا يرى ولا يسمع ولا يتكلم . انه أغرب قانون فى مصر يطلب من أعضاء الجمعية أن يفسروا لماذا ألقى زميلهم السلام بالإشارة دون الكلام أو بالكلام دون الإشارة ، ولماذا قال السلام عليكم ولم يقل مساء الخير . وفى ظل هذا القانون يصبح الحديث عن أرسطو أو طه حسين نوعا من الرموز لتجارة المخدرات . أما إذا جرؤ أحدهم وتلفظ بأسماء الحداثة والبنيوية وما أشبه ، فإنه يكون قد خاطر بنفسه وزملائه مخاطرة شديدة لا تغلق فحسب أبواب الجمعية ، وإنما قد تفتح لهم أبواب مستشفى الأمراض العصبية .

لابد إذن من إلغاء هذا القانون ، والإقرار بحق المثقفين فى تأسيس جمعياتهم دون رقابة أو كتابة تقارير . ومن غير المعقول أن ينفرد « اتحاد الكتاب » بالتعبير الرسمى الوحيد عن الثقافة المصرية ، بالرغم من أننا ننادى أربعا وعشرين ساعة فى اليوم إننا ضد الأنظمة الشمولية . ماذا يكون اتحاد الكتاب فى مصر الآن إذا لم يكن جهازا شموليا ؟ وحتى إذا كان مجرد « نقابة » فإن العالم غير الشمولى لا يعرف نظام النقابة الثقافية التى تضم قلة من الأدباء وكثرة من الموظفين .

واتحاد الكتاب فى بلادنا يزعم أنه نقابة فيوزع الأرض والسيارات والسفريات والمكافآت وهذا شىء حسن . ولكنه يتعامل مع العالم على أساس أنه منبر المثقفين المصريين . وليس هذا صحيحا ، فهذا الاتحاد لم يرفع الصوت يوما من أجل حرية مثقف أسير أو كتاب مصادر . ولست أعرف لأية جمعية ثقافية - فضلا عن اتحاد الكتاب - وظيفة أرفع وأشرف وأرقى من الدفاع عن حرية القلم والضمير . ولكنهم يقولون لنا انهم لا يشتغلون بالسياسة ، أما برقيات التأييد للحكام فهى نوع من الاشتغال بالفن .

وهكذا ، فإنه لا يجوز لنا أن نسأل لماذا يغيب الشباب عن الثقافة ويجنحون إلى السموم البيضاء والسوداء والملونة .

لأنه ، ببساطة ، ليست هناك حركة ثقافية ، مادام هناك مجلس أعلى للصحافة يقيد حرية النشر ، ومادام هناك قانون وزارة الشئون يقيد حرية الاجتماع ، ومادام هناك اتحاد للكتاب يفضل « السيارة » على جميع الحريات .

ماذا يفعل المجلس الأعلى للثقافة ؟ اعضاؤه يشكون الإهمال أو التجاهل أو غير ذلك . ولكن هل من علاقة بين هذا المجلس والمنتجين الحقيقيين للثقافة ؟ إن عملا جميلا كهذا المجلد عن يوسف كرم استاذ الأساتذة فى الفلسفة كان يمكن اصداره دون عناء عن الهيئة العامة للكتاب ومع ذلك ، فإن هذا الجهد الجليل ينتمى عمليا إلى الماضى من باب تكريم الراحلين . ولولا حرص الدكتور عاطف العراقى على المستوى الرفيع لجاء الكتاب كغيره من المجلدات التى « تحتفل بالماضى » .

أين الاتجاهات الفلسفية فى مصر وبقية أقطار العرب ؟ فى بلاد غيرنا يصل بهم الترف إلى حدود القول بأننا فى عصر نهاية الايديولوجيات . وهذا نفسه تفكير ايديولوجى . ولكن ما القول فى بلادنا التى تزدحم بالصراع الحقيقى بين الأفكار ؟ إن السلفية وحدها تيارات ، والعلمانية تيارات ، والديموقراطية اتجاهات ، والاشتراكية اجتهادات مختلفة شديدة التنوع ، فأين هذا كله من نشاط المجلس الأعلى للثقافة ؟ اجتماعات سنوية من أجل الجوائز التى تبدو كالكعكة المجزأة إلى أنصبة سوف يحصل عليه أصحابها عاجلا أو آجلا . وربما كانت هناك « سفريات » هى الأخرى كعكة لصاحب النصيب . وليس فى الجوائز أو السفر أى عيب . ولكن هل لاحظ الأعضاء الكرام أن العالم يشتعل بتغيرات ثقافية كبرى تشكك فى المسلمات والبديهيات وتفتح - برفقة ثورة الاتصال والمعلومات - آفاقا لم تكن لتخطر العام الماضى فقط على عقل بشر ؟ أين نحن من هذا الوعى العالمى الذى يقتحم ويفجر ويكتشف رؤى جديدة وأساليب جديدة للتفكير ؟ لقد أصبحت هناك « أمية جديدة » يجيد

أصحابها الأبجدية وأحيانا اللغات الأجنبية ، ولكنهم بعيدون عن عواصف الفكر الجديد ، وبالتالى فهم يجهلون لغة العصر الجديد .

والمجلس الأعلى للثقافة واتحاد الكتاب وجمعية الأدباء ونادى القصة وبقية المؤسسات المشابهة كأنها ليست هنا . لذلك أضحت الندوات دون فائدة تذكر ، فهى فى أحسن الأحوال تكريس لأفكار بالية واجترار لأقوال انتهت فعاليتها وتطبيقات لمناهج عفا عليها الزمن . ومجلاتنا الثقافية تعكس واقعنا الثقافى ، فإذا لم نجد بحثا راقيا أو دراسة تلفت النظر أو نقدا بصيرا كاشفا ، فذلك لأن الأمية الجديدة قد غزت « الكتابة » فى مسقط رأسها حيث تحولت المؤسسات والمنابر إلى مكاتب ووظائف ودرجات وحوافز . بحجم السن . الأعضاء موقرون وبحكم المنصب الأعضاء مبجلون . ولا يدرى أحدهم ماذا يجرى وراء النافذة فى الشارع الثقافى المصرى . يا هشون حين يسمعون باسم هذا أو ذاك من الأدباء لأول مرة ، فإذا سمعوا به قالوا الأديب الشاب ، وقد تجاوز الخمسين ، ومن النكات الشائعة قبل عامين ، وإن كانت « واقعة » حقيقية أن لجنة الشعر فى المجلس الأعلى للثقافة تذكرت أن هناك شاعرا لم يحصل على جائزتها التشجيعية . هذا الشاعر هو محمد عفيفى مطر . كان الرجل قد تجاوز الخمسين وأصدر عشر مجموعات شعرية من العلامات البارزة فى الشعر المعاصر ، ولكن الحقيقة الأخرى هى أن هذا الشاعر المعروف من طنجة إلى البصرة إلى عدن لم تصدر له مجموعة شعرية واحدة فى مصر .

لذلك ، وبالرغم من الأهمية البالغة لدور المعرض السنوى للكتاب ، فإن أهم الندوات والمؤتمرات فى مختلف العلوم الإنسانية هى التى تعقد خارج مصر أو التى تعقدها مؤسسات غير مصرية فى القاهرة : مؤسسات عربية وأجنبية . إن أغلب المتحدثين فى برامج المركز الفرنسى للعلوم الاجتماعية هم مصريون . ولكن تأملوا تخطيط هذه البرامج والموضوعات الحية والمناقشات الحيوية ، لتعرفوا أن لدينا القدرات البشرية ، والمؤسسات نائمة أو أمية . والسبب هو التشكيل البيروقراطى الذى لا يهتز رغم أنف البراكين الفكرية والزلازل ، فالأساتذة والموظفون كالقرارات والاجراءات لا علاقة لها بالحياة . شكليات تحجرت وأغلقت أبوابها أمام الوقائع الجديدة ، فلم تعد قادرة على فهم وإدراك واستيعاب هذه الوقائع والتعامل معها ، لابمنطق « التشجيع » أو « التقدير » وإنما بمنطق الفعل الثقافى القادر على التغيير . تغيير القيم والتقاليد التى تعوّق مشاركتنا فى الحضارة المعاصرة . وليس من اكتفاء ذاتى فى العالم الجديد ، وليس من ماض يملك مفاتيح الحاضر والمستقبل . وعندما تتحول الثقافة إلى كراسى ومناصب وعلاوات ، فإن الأمية الجديدة تقود إلى الانقراض مهما تضاعف عدد المدارس والمعاهد والجامعات .

وأول أمراض الانفصام بين المؤسسات والمثقفين هو ذلك التآكل الأخلاقى فى أوساطهم حيث يخترع بعضهم المعارك الوهمية بديلا لغياب المعارك الحقيقية . إن أحدا لا يصدق أن مجلتين تتبعان الدولة وإحدى صحف المعارضة قد فتحت بعض مساحتها للتشهير المتبادل بين كاتب وآخر . لو كانت مرة واحدة لهان الأمر ، ولو كانت بقلم كاتب واحد لهان الأمر . ولكنها تكررت من عدة أدباء نحترم انجازاتهم . وأصبح الغداء والعشاء والزوجة والأطفال مادة سخية لمباراة سوء السمعة بين الكتاب وبعضهم البعض .

وقد شهدت الأزمنة الماضية سجالات شرسة بين الأدباء ، ولكن القضايا الثقافية أو الأدبية كانت نقطة الانطلاق . حتى عندما وصف أحدهم زميله بأنه « أديب مراحيضى » فقد كان يغمز من اهتمام صاحبه بأن يحتوى بيت الفلاح على مرحاض ، والمفروض فى زعمه أن يهتم الأديب بمسائل أرفع من ذلك . وإذا كان التجريح الشخصى من آفات الماضى ، فمن قال أننا بحاجة إلى استمرار هذا التقليد السيىء غير الأخلاقى ؟

بـــدايـــات

ان انهماك بعض أدبائنا الجادين والموهوبين فى تجريح زملائهم يعنى أن الإحباط قد بلغ بهم مشارف اليأس ، فهم يعالجون وضعا سيئا فى الحياة الثقافية لا يشجع على الانتماء الحى النظيف والحوار الصحى المفيد ، علاجا فاسدا . . . ففى غيبة الإنتاج الثقافى الحقيقى يتجه الكاتب منهم إلى ملء « الفراغ » بشىء مثير هو اختراق الحياة الخاصة لزملائه ، وفى غيبة التفاعل الثقافى الحقيقى تنشأ العلاقات غير الصحية التى يبدو فيها كل صاحب موهبة أمام المرآة وكأنه الموهوب الوحيد والحارس الوحيد للفضيلة . إنها انكاسات الإحباط المرير فلم يعد هناك - « اعتراف » واسع من الدولة أو من المجتمع بصاحب الموهبة ، يقتصر التليفزيون مثلا على النشيطين فى العلاقات العامة أو العلاقات الخاصة أو العلاقات السياسية ، ولا يعكس مطلقا حقائق - ولا أقول وقائع - الحركة الثقافية . ويحتجب الوجه الثقافى الموهوب قسرا عن الناس . وليست الصحافة خيرا من التليفزيون ، فحتى « الخبر الأدبى » يحتاج أحيانا إلى الوساطة أو الخدمة المقابلة . ويصبح الأديب إذا كتب أسير الناشر لثلاثة آلاف نسخة والموزع لثلاثمائة سواء كان المطبوع كتابا أو مجلة ثقافية .

وفى أثناء تحول المؤسسات إلى صالونات وموازنات ومناورات ورحلات كان النفط العربى يفتح أحضانه الإعلامية والثقافية لأدبائنا اللاهثين وراء جوائز لا يحصلون عليها فى بلادهم ووراء شهرة لا يتمتعون بها عند أهلهم ووراء مؤتمرات لا تعقد فى عاصمتهم .

ولا شك أن هناك نسبة ايجابية فى هذا السعى ، هى نسبة التفاعل العربى . ولكن النسبة الأكبر هى « الكعكة » النفطية الكبيرة أو الصغيرة التى أثارت الفتنة بين الأدباء وبعضهم البعض ، وأهدرت القيم الثقافية لمصلحة أنظمة سياسية أو اتجاهات بعينها ، وأدمجت الكاتب فى آليات مجتمع الاستهلاك ومتطلباته فأخفت عنه وظيفته الحقيقية فى الكشف عن « الجحيم » . أى أن هذا النفط قد ساهم ومازال يساهم فى تحويل الكاتب إلى زخرف ليبرالى أو ديكور حضارى وتجنيده فى صف « الأمية الجديدة »

وهى من أعلى ، فوق السطح ، بمثابة الحكومة الخفية للثقافة المضادة ، ومن أسفل كأنها غرفة مظلمة يتحاور فيها الأدباء بإطفاء الشمعة الأخيرة ■

غالى شكرى

المواجهات

معركة الوجه والقناع بين سلمان رشدي ونصر أبو زيد .

١٤ أربع وعشرون ساعة مع الرجل الطريد ، برنار هنري ليفي . ترجمة كاميليا صبحي . ١٨ حياتي في الخفاء ، انطوان دي جود مار . ت : ك . . ٢٤ سلمان رشدي من جديد ، سلامة احمد سلامة . ٢٥ لاتقتلوه فهو مقتول صافي نا كاظم . ٢٦ في قضية سلمان رشدي ، سيريل تاوسند . ٢٨ دفاعا عن حق الكاتب في الحياة (بيان المثقفين العرب) . ٣٠ نصر ابو زيد . السيرة العلمية ، ٣٢ عن فهوم النص ، عبد الجليل شلبي . ٣٧ درس في التجرد والإنصاف ، فهمي هويدي . ٤٢ خطاب الإسلام السياسي والعنف المستتر ، نصر حامد ابو زيد . ٤٧ قضية منعدمة ومصارحة واجبة ، ف . ه . ٤٩ من العنف المستتر إلى العنف العلني ، ن . ج . ا . ٥٠ التقرير الأول ، محمود علي مكي . ٦٦ التقرير الثاني ، عوني عبد الرؤوف . ٧٢ التقرير الثالث ، عبد الصبور شاهين . ٧٩ التقرير الرابع ، جابر عصفور . ٩٤ التقرير الخامس، مجلس الكلية ، ٩٦ تعقيب ، فاضل الأسود ٩٩ جامعتنا إلى أين ، لربيان) ١٠٠ شاهين يعترف

معركة

بين سلمان رشدى

هل هناك ما يجمع بين سلمان رشدى ونصر أبو زيد؟

عندما فكرنا فى إعداد ملف سلمان رشدى لم يكن هذا السؤال وارداً. ولكننا حين قرأنا تقرير لجنة الترقيات بكلية الآداب جامعة القاهرة، والذى يرفض ترقية نصر أبو زيد لاحظنا الإشارة التى كتبها الدكتور عبدالصبور شاهين فى



مأمون سلامة

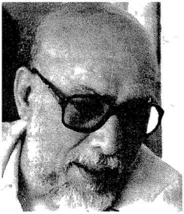


نصر أبو زيد

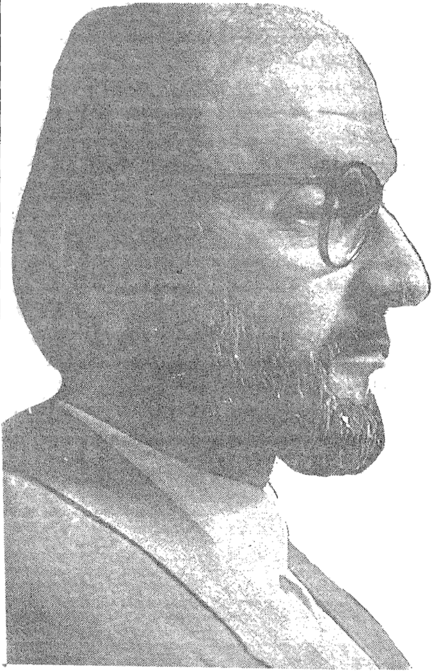
الوجـــــه والقـنـاع

ونـصـــــر أبـو زيـد

تقريره عن **سلمان رشدى**. وهكذا جاء الربط ـ المزيف المفتعل ـ بين رجل أهدرت دمه فتوى الإمام الإيرانى الشيعى **آية الله الخمينى**، وبين رجل لم تصدر بحقه أية فتوى من أىّ إمام آخر. وأدركنا خطورة هذا الربط الذى يعنى فى خاتمة المطاف إرهاب **نصر أبو زيد** وتهديده •••



عبد الصبور شاهين



سلمان رشدى

□□ولما لم يكن عبدالصبور شاهين «رجل دين» فقد اتخذ الإرهاب شكل الامتناع عن ترقيته. وهى خطوة «جامعية» قد تمهد لخطوات لا علاقة لها بالجامعة. وهكذا تحول التقرير «الجامعى» الذى يخفى وجه أبو زيد خلف قناع رشدى إلى درجة من درجات «الإفتاء» الذى يهدر الدم عمليا مادامت الحيثيات تراوحت من الإساءة إلى الدين الحنيف إلى التكفير الصريح.

لذلك رأينا فى هذا الملف أن نميز بين الوجه والقناع، فقضية سلمان رشدى تختلف كل الاختلاف عن قضية نصر أبو زيد، مهما جمع بينهما الإرهاب الايرانى من جهة والإرهاب «الجامعى» من ناحية أخرى.

ونحن لا ننطلق من فراغ، فقد سبق للشيخ عمر عبدالرحمن أن أفتى بإهدار دم نجيب محفوظ، باعتبار أن روايته «أولاد حارتنا» لا تقل كفراً عن رواية سلمان رشدى «آيات شيطانية». ونحن أيضاً لا ننطلق من فراغ فقد سبق اغتيال الكاتب فرج فودة، ومحاولة اغتيال مكرم محمد أحمد.

ومعنى ذلك أن الفتوى الإيرانية ليست بعيدة جداً عن الفتاوى المصرية و«العربية» فقد اغتيل فى لبنان الشيخ صبحى الصالح العالم المعروف، والشيخ حسن خالد مفتى الديار اللبنانية، والدكتور حسين مروّة المفكر الزائع الصيت، والدكتور حسن حمدان (مهدى عامل) المفكر الذى لا يقل علماً وشهرة. وقد اخترت هذه الأسماء التى تجمع بين المفتى السنّى الكبير والعالم الإسلامى البارز والمفكرين العلمانيين الشهيرين لأقول إن إرهاب الفكر بالتصفية الجسدية لا يفرق فى النهاية بين الرمز الدينى والرمز الفقهى والرمز العلمى، ولا بين مذهب وآخر، فالهدف هو اغتيال العقل. ولا ينسى المصريون أن الرصاصة التى اغتالت فرج فودة انطلقت بعد عشرين عاماً من اغتيال الشيخ محمد حسين الذهبى. وهكذا، فالفكر بحد ذاته هو المعنى بالقتل أيّا كان الأشخاص أو الجماعات أو المذاهب والأديان.

ونحن نقف بكل حزم وقوة إلى جانب العقل والفكر أيا كان مصدره مدركين إلى أقصى الحدود اختلاف العقول والأفكار، ونعتقد إلى أبعد مدى أن الوسيلة الوحيدة للتعايش فوق هذا الكوكب، هى الحوار، خاصة فى مجالات الاختلاف الفكرى والعقلى. ننطلق فى ذلك من أن الحقيقة نسبية فى كل زمان ومكان ومجال، وأن أحداً لا يملك كل أطرافها، ومن ثم فتعدد وجهات النظر من حولها يفترض الخلاف ويحتم الحوار. أما افتراض الصواب المطلق، ومحاولة فرض الرأى الواحد أو الفكرة الواحدة أو وجهة النظر الواحدة، فإنه أقصر الطرق إلى الاستبداد والطغيان والقمع الدموى.

وأيا كان الرأى هنا أو هناك فى رواية سلمان رشدى، فإننا نرفض الفتوى الخمينية رفضاً قاطعاً، ونلح فى الرد على كتابه بالتى هى أحسن. أى بالفكر الأقوى والعقل الأكبر والبصيرة الأعمق. ولكن هذا لا يمنع

إبداء بعض الملاحظات: فإن صدور الفتوى الإيرانية فى توقيت معروف لم يكن فقط لوجه الإسلام، وإنما كان جزءاً لا يتجزأ من محاولات الوصاية الإيرانية على المسلمين فى كل مكان وليست العودة مجدداً إلى تجديد الفتوى إلا دعماً مباشراً لجماعات الإرهاب فى كل مكان. ذلك أنه ما كانت إيران ولن تكون المرجع الإسلامى الأعلى فى العالم، وما كان **سلمان رشدى** أول ولا آخر المتهمين فى فكرهم وأدبهم. لماذا إيران إذن، ولماذا **رشدى** بالذات، ذلك البريطانى من أصل هندى؟ والجواب هو أن الطاحونة تصب فى النهاية فى خانات العنصرية المضادة المنتشرة الآن باتساع العالم والتى لا ينجو منها المسلمون فى جميع الأحوال. والجواب أيضاً أن إيران - مهما بلغت التضحية بالمسلمين - فإنها تواصل، بتجديد فتواها الدموية، الظهور كحامى حمى الإسلام.

ونحن فى الجزء الأول من هذا الملف نعرض لمحاولة عودة **سلمان رشدى** إلى الحياة العامة كمقاومة للسجن الذى أحكمت الفتوى إغلاقه عليه. ونعرض فى الوقت نفسه لمختلف الآراء العالمية والإسلامية والعربية فى هذه العودة وتلك الفتوى المتجددة.

ولكننا نميز بوضوح فى الجزء الثانى من الملف عن قضية **نصر أبو زيد** بين القناع الذى يحاول التقرير «**الجامعى**» أن يغطى به وجه **أبو زيد**. فتبدو الأمور كما لو أن هناك علاقة بينه وبين **سلمان رشدى**. ومن ثم تنسحب الفتوى الإيرانية على الأستاذ والمفكر المصرى. واقع الحال أنه ليست هناك أية صلة من أى نوع بين الرجلين. ولكن المكبوت هو تبنى الإرهاب فى مقاومة الفكر المختلف.

نصر أبو زيد ينشر أعماله فى مصر وخارجها فى البلاد العربية بطولها وعرضها. وهى أعمال جديرة بالنقاش والاختلاف والحوار من حولها. والدور الأساسى للجامعة هو أن تكون منبراً لهذا الاختلاف والحوار. ولكن التقرير «**الجامعى**» بادر بإلصاق قناع سلمان رشدى على وجه **نصر أبو زيد** ليرهب الجامعة ذاتها فى البداية، وليحصل تقريره - بين ثلاثة تقارير - على أغلبية الأصوات لصوت واحد.. مما يعنى أن الأغلبية الحقيقية كانت فى صف **أبو زيد**، فى صف حرية الفكر، وليست بالضرورة فى صف الفكر. ولكن الإرهاب - بالقناع - على عكس الحوار والاقتناع، كان كفيلا بتخويف البعض، فاختفى التقريران الإيجابيان، وبقى التقرير السلبى الوحيد الذى فاز بصوت واحد. ولم يفز فى مجلس القسم ولا فى مجلس الكلية، ولكنه أخذ طريقه إلى مجلس الجامعة حيث كانت المفاجأة. تمكن قناع **سلمان رشدى** من أن يغطى على وجه **أبو زيد**، فضرب المجلس الرفيع المستوى بكل الحقائق والملابسات التى رافقت التقرير السلبى، وانصاع للإرهاب.

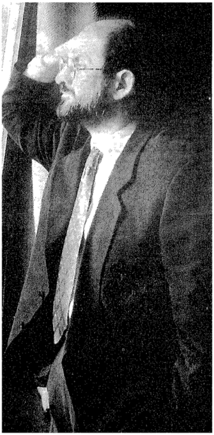
فى هذا الجزء من الملف ننشر الوثائق كلها التى ترسم رحلة الإرهاب من خارج الجامعة إلى داخلها، فلم يكن التقرير «**الجامعى**» إلا صدى لبعض ما جاء فى الصحافة بأقلام سلفية ترفض الحوار، حتى وهى تنادى به ■

التحرير

أربع وعشرون ساعـــة مع الـــرجـــل الطــــريـد

في مدينة هلسنكي ، وفي احد المدرجات الشبيهة بمكعب مصنوع من الزجاج والخشب ، خلت نصف مقاعده من الحضور ، وبدت منصته عالية نوعا ، حضر ما يقرب من الخمسين شخصا ، يتسمون باللطف والمودة ، منهم برلمانيون من البلدان الشمالية ، ومراقبون من دول البلطيق ، إضافة إلى بعض الموظفين الدوليين ، وأعضـاء من المجلس الأوروبي ، اجتمعوا ، دون أن يساورهم ادنى شك ، أنه في نفس هذا المكان ، وفي حجرة ملاصقة لحجرتي بـالطابق الثالث ، حضر لتوه شخص هو من اكثر الشخصيات المفروض على تحركاتها حراسة لحمايتها ، ومن ثم ، نستطيع القول انها من اكثر الشخصيات تعرضا للتهديد والخطر في العالم .

ترى ، مَن مِن الحضور يعلم هذا السر ؟ هناك جابي جليشمان على رأس القائمة ، ووزيران أو ثلاثة من الدول الاسكندنافية ، ومكتب مباحث محلى قبع أعضاؤه وانتشروا في جميع النقاط الاستراتيجية حول المبنى وبداخله ، إضافة إلى رجال الشرطة الـذين اصطحبوه منذ غادر الطائرة دون أن يغيب عن ناظريهم قيد انملة . قالت رفيقته الشابة ضاحكة : « إنه لحدث أن تسافر مع سلمان ، فالحصار تام حولك ، والتنكر دائم . إننا آخر من يصعد على متن الطائرة وأول من يغادرها ، يتم السفر دون جواز وبدون



انتظار حتى ليخيل إليك في كل مرة أنه نوع من الاختطاف شبه المتفق عليه»

باختصار ، كان الحضور قليلاً ، بل قليل جداً . وفي تمام الساعة الخامسة من بعد الظهر ، غادرت القاعة في سرية تامة ، صاعداً إلى الأدوار العليا . لم يكن احد يعلم باتجاهي .

أن أول ما استرعى انتباهي وأدهشني هو أنه يبدو أصغر من صوره على عكس رسمه الذى انطبع في خيالي والذى أثقل ملامحه الركود والمحن . فالشخص الماثل امامي فتى كله حياة وبشاشة . عيناه غريبتان وكانهما هلالان . حدقة عينه شديدة الاتساع ، تكاد تبتلع بياض العين . ولا ادرى إن كان مرد تلك الغرابة إرهاق شديد أم هي المحن التي تعرض لها أو هو نوع خاص جداً من السخرية من النفس ومن الآخرين . فرشدى رجل يختبيء خلف نظرته . لم يبد لي محبطا ، بل هو في كامل هيئته ولياقته . ويطل من وجهه عزم اكيد على أن يجعل المتربصين به يخفقون في مهمتهم .

تناول لقاؤنا الأول بشكل محدد وواضح سياسته الدفاعية ، وفرص نجاحها ، ووضعه لو لم يُدَنْ اساسا . بحثنا كذلك ما سوف تؤول إليه الأمور إذا قررت إيران ، بعد أن تكل من شن تلك الحروب ضده ، إلغاء الفتوى . وإن تحقق هذا ، ألن يظل هناك بعض

المتعصبين الذين لن تنمحى ذكراه من اذهانهم ؟ ...

سؤال يفرض نفسه فهو فى تلك الحالة ، لن يعدو أن يكون أحد المعرضين للخطر شأنه فى هذا شأن جون لينون أو مادونا . وسلمان يؤكد دائما على ضرورة قيام أوروبا بممارسة ضغوط سياسة ، تجارية أو اقتصادية صريحة ضد إيران . فرشدى مناضل ، وسيبقى مناضلاً ، إذ أن له من المناضل ضبط النفس والتروى عند التحليل ، إيمان يقترب من التصوف بفضائل السياسة . كنت متوقعا أن أجد شخصا مثقلاً بالهموم ، ذا طابع مأساوى ، ولدهشتى وجدت منافسا لـ كلوزويتن .

فى لقائنا الأول ، ناولنى معلومة أذهلتنى ، كان سيعلن عنها فى اليوم التالى ، فقد رفضت فرنسا للمرة الثالثة على التوالى السماح له بالدخول إلى أراضيها ، وقمنا ببحث هذا الأمر وكيف أن دعوته إلى باريس سوف تتيح له فرصة لقاء بعض أصدقائه . وقال : « أود أن التقى ببعض الكتاب .. ستكون فرصة حقا أن اتبادل الحوار مع زملاء المهنة . ولم لا التقى أيضا ببعض رجال الأعمال والنواب والوزراء ، بل وبالرئيس ميتران نفسه بما إنك على علاقة بالأمر . لقد سبق لك أن صحبته إلى سراييفو ، أيكون ذهابه إلى هناك أيسر من لقائه بسلمان

برنار هنرى ليفى

(*) صحفى فرنسى شهير ، يعمل فى مجلة « بارى ماتش » التى نشرت هذا « اللقاء » فى عددها المؤرخ ٢٩ / ١٠ / ١٩٩٢.

ترجمة: **كاميليا صبحى**

رشدى .. . وامتدت بنا المناقشة فى هذا الشأن .

الساعة الآن الثامنة ، بدأنا نشعر بالجوع . وعلى سبيل التغيير ، قررنا تناول العشاء فى قلب هلسنكى . جرت العادة حين يعتزم شخصان الخروج لتناول العشاء ، أن يختارا المكان ويقوما بالحجز ثم ببساطة شديدة يذهبان فى الموعد المحدد . ولكن ، مع سلمان ، لا شىء يتم بهذه البساطة . فما كدنا نعلن عن رغبتنا هذه حتى سرت فى المكان حركة غريبة ومكثفة . جُنّ الجانب الفنلندى ، وفى جلبة واضحة شرع الحراس فى القيام باستعدادات اشبه بلستعدادات المعارك . أولاً يبدأ التنكر ثم يكون الرحيل على دفعات متفرقة . أما عن الحجز ذاته ، فلن يتم بالطبع باسم سلمان رشدى وبعد تفكير اتفق الجميع على اسم مستعار . ثم بدأ التأكد من النوافذ والمصاعد والمداخل الأمامية والخلفية .. وأردف رشدى يقول : « المداخل الخلفية » .. منذ ثلاث سنوات ونصف السنة وأنا لا ادخل إلى اى مكان إلا من خلال مدخله الخلفى .. ولو تعلم ، هناك دائما مدخل خلفى لكل مكان .. دائما .. علينا فقط فى بعض الأحيان أن نبحث عنه ، ولكن هذا لا يمنع أنه موجود بالفعل . الكون نفسه قد يكون له مدخل خلفى . واعتقد أننى سوف أؤلف يوما كتابا عن المداخل الخلفية » . باختصار ، سرت موجة من الهلع والبلبلة ، قبل أن نجد أنفسنا فى الطابق الأخير من فندق الأنتركونتيننتال ، فى صالون يطل على المدينة . وقد ادركت سريعا أن سلمان رشدى إنسان محب للحياة ، لا يكره الأماكن الجميلة والنبيذ طيب المذاق والوجبات المنتقاة بعناية أو الضحك . وقد أمضينا ، أقصد أمضى أغلب السهرة فى سرد حكايات طريفة عن مجون الأمير تشارلز واكتئاب ليدى دايانا ، وما أخلفه تفرق الأسرة المالكة من أثر سيىء فى نفوس الأنجليز ، الأمر الذى جعل كثيرا منهم يرون مارجريت تاتشر جذابة . ويرددون تلك الطرفة التى أعترف أنها أضحكتنى كثيراً : فبينما كانت تاتشر تتناول العشاء مع وزرائها فى أحد المطاعم الكبرى بلندن ، طلبت ماجى من

أربع وعشرون ساعة مع الرجل الطريد

« الجرسون » شريحة من اللحم ، فسألها « وماذا عن الخضراوات » ، وأجابت ماجي بشكل تلقائي : شريحة لحم ، سيأخذون مثلى شريحة لحم » فلقد اعتقدتُ أن الخضراوات هم الوزراء . ووسط هذا الجو المرح ، ما كان لأحد ليتخيل أن هذا الرجل يحمل كفنه . بين يديه وينتظر الموت . بل يبدو أنه هو نفسه ينسى ذلك أحيانا . وقد شعرت إننى أمضى سهرة مع واحد من اكثر المتحدثين الذين أتيحت لى فرصة التعرف عليهم ، غرابة .

وبعد عودتنا إلى فندقنا ، تابعنا الحوار الذى بدأ يتسم بالجدية .... فراح يحدثنى عن حياته الحقيقية وفى الواقع كنت من البداية أجد صعوبة فى توجيه دفة الحديث نحو هذه النقطة . ولكن ، كيف لا أسأله عن كيفية تمضية أيامه ولياليه . ترى كيف يحب ، كيف يعمل ، كيف يحيا وترى من يحب . قال : « لا منزل لى . منذ وقت طويل .. لم يعد لى منزل . عمرى ٤٥ عاما ولا تستطيع قدماى أن تطأ الخارج دون إذن مسبق . أصدقائى يجهلون مكانى ، ابنى لا يعلم اين اسكن ، هنا أيضا (أشار إلى فرنسين دسوزا وكارمل بدفورد) الفتاتان المكلفتان بإدارة اللجنة الخاصة بمساندته لا تستطيعان الاقتراب منى إلا إذا فعلت أنا ذلك . قلة من الرجال يستطيعون أن يتعايشوا مع هذا الوضع اكثر من ٢٤ ساعة .. ولكنه قدرى منذ ثلاثة اعوام ونصف العام .. .] وحدثنى سلمان عن ذلك الصراع المرير الذى عليه أن يخوضه دائما مع نفسه فقال : « الإحباط ، هو بالتأكيد ألد أعدائى ، وقد أدركت هذا منذ البداية . نعم ، ادركت انه كى أستمر فى هذه الحياة فلابد وأن أجاهد هذا الشيطان بداخلى فالاستسلام سهل ومغر ، كم هو مريح أن أغير ملامحى وشخصيتى ، ولكن لا .. إلا هذا . على أن أحتفظ بقدرتى على الثورة والغضب .. استسلم وأكف ولو للحظة على أن أكون ذاتى فأموت فى نفس اللحظة ؟ يجب أن تدرك إنه على الرغم من وضع حياتى الحرج ، إلا إننى لست بسجين آيات الله . وقد نجحت اليوم فى ألا أصبح سجينا لأحد » . وسألته ، ألم ينتبك فى لحظات من الشك شعور بالندم على « الآيات الشيطانية » ؟ فما من شك إنك مررت بوقت عصيب قهرك احساسك بعدم عدالة الحياة التى تحياها والتى قد يكونون أفسدوها لك إلى الأبد . كل ذلك من جراء بضع صفحات كتاب من وحى الخيال ؟ .. فنظر إلى مليا وصمت برهة كمن يريد إعطاء وزن أكبر لكلماته . وقال أأندم على هذا الكتاب وأتنكر له ؟ .. لا .. حقا ، لا . لم يخطر ببالى ، وإن عاد بى الزمان ، وكان لابد من أن أمر بكل تلك الأحداث من جديد ، بداية من تأليف الكتاب ثم صدور الفتوى والأحداث الحتمية التى تبعت ذلك بالطبع كنت سأخوضها مجدداً . لأن الكتاب جميل ، ولأن القضية عادلة ولأنه لابد يوما آت وأكاد أجزم على ذلك ، يشكرنى فيه كل مسلمى العالم . ثم إن عملى هو حياتى أتفهمنى ، سوف أختار دائما الكتاب » .

الساعة الآن الثانية بعد منتصف الليل . ولم أعد أدرى ، أضحكنا كثيراً أم تحدثنا كثيرا ، أم أن الوقت قد تأخر ببساطة ... وأننا تعبنا ، فلقد غيَّمت ولأول مرة منذ جلسنا معا غيمة من الحزن على جلستنا ، لم يتبدد المرح دون شك ، ولكنه صار مرحاً أسود ، نشازاً .. إن دل على شىء فقد يدل على فقدان الأمل . أمازال حقا يؤمن فى هذه اللحظة أن هناك معركة يجب أن يخوضها ، وإنها بسيطة ، ويمكنه أن يكسبها بسهولة ... وإن كسبها يكون بذلك أنقذ حياته ؟ ... لا أدرى ... فهو متعب ، غائب نوعا ... ضباط الأمن أخذوا يلوحون فى الردهة بعصبية . ولفت جليشمان نظرنا انه لم يبق سوى ساعات قليلة وتبدأ المحاضرة المشتركة التى سنلقيها فى الغد . وانتهت السهرة بتحية المساء وأحاديث عابرة ، وردّدنا مرات ومرات إنه لابد إذا حضر إلى فرنسا أن يلتقى وميتران ، ثم دلفنا كلانا إلى غرفته ، ومازالت مشاعرنا مضطربة .

وفى الصباح ، التقيت ومبعوثى دول الشمال . وهم قوم ظرفاء وإن بدوا على شىء من الغرابة اليوم . شعرت أن اختلافا ما قد طرأ عليهم .. أيكونون

علموا بما يحدث ؟ أيمكن رغم جهودنا أن تكون المعلومة تسربت إليهم ؟ لا .. لم يكن لشكوكي ومخاوفي أي أساس. سرّ هذه الغرابة يكمن في شبكة مياه الفندق التي تجمدت أثناء الليل. وقد ترتب على ذلك انقطاع المياه، فلم يأخذ احد حماما ولا شربوا قهوة الصباح ولم يحلق الرجال ذقونهم. وبدت كذلك السيدات غير مهندمات. كان هذا الحشد الصغير متذمرا هذا الصباح، وبدت القاعة في واقع الأمر فارغة أكثر عن ذي أمس. وحينما أعلن جليشمان أن المتحدث اليوم — وكان يعنيني — سيتقاسم الوقت المخصص له مع شخص آخر سيكون مفاجأة للحضور — يقصد سلمان رشدي — سرت موجة من الذعر ومن عدم التصديق في المدرج، وبدا الحاضرون كمن يؤمن بالعفاريت فظهر له أحدهم ؟ أما سلمان، فقد بدا سعيداً. عاد البريق إلى عينيه وعادت إليه روحه المرحة. وبمجرد أن استعاد الحضور هدوءهم، وبمجرد أن امتلأت القاعة، وأسرع المتأخرون آخذين مقاعدهم في الصالة، شرع سلمان، بصوت نافذ، في ارتجال حديث حول الفن والقوة الكامنة في الرواية. وقد حان الوقت فعلاً لذلك، ففي وسط حكاياته وخططنا، كدت أنسى أنه قبل أن يكون « حالة » هو أولاً كاتب.

وبعد أن ألقى كلانا كلمته ذهبنا لتناول الغداء. ولدواعي التضليل، سرت شائعة إنه ذهب إلى قلب هلسنكي في زيارة لأحد الوزراء، ولكن الحقيقة أننا وجدنا أنفسنا أمام وجبة من الدجاج بالكاري وحبّات من البطاطس المسلوق في نفس المكان الذي تحدثنا فيه البارحة. حديثه عن رواية لدورنمات، تذكرت أحداثها أثناء الليل، تحكي عن تلك المرأة التي عادت إلى بلدتها بعد أن كونت ثروة وكمكافأة لها على سخائها طالبت برأس رجل قد خانها يوما. رفضت القرية وثارت واحتجت. ولكن ما كان لشيء أن يثني العجوز الثرية عن عزمها. فلقد استقرت في المدينة وانتظرت وقالت « لست في عجلة من أمري، سوف أصبر الوقت اللازم ». وكان الزمن يعمل بالفعل لصالحها. فبهدايا بسيطة للبعض ووعود جميلة للبعض الآخر، ظلت تقطر السم في قلوب الناس. وحينئذ، قاطعني رشدي قائلاً « أعرف تلك الرواية، وأعلم نهايتها. ولهذا السبب أتيت إلى هنا، وخرجت وبدأت أظهر كثيراً. المتربصون بي لديهم الوقت الكافي، وهذا أمر مسلّم به، ليجعلوا نمط حياتي الحالي أمراً واقعاً، وليكون التخفّي أساس حياتي. وسترى الناس يصرخون مثل أحداث الرواية : « كفانا من مشاكل رشدي ومن بكائه ومن شكواه، لقد ضقنا ذرعا بهذا الرجل، فهو لا ينعم فقط بتعقيده لحياتنا بل يريد إثارة شفقتنا عليه أيضا ». وانقضى باقي النهار في لقاءات ومناقشات وجلسات تليفزيونية وصور. وانغمس سلمان في الأحداث أو هكذا بدا. غير أنني لاحظت أن شيئا جديداً قد طرأ عليه .. نوع من التنبه، أو لنقل أنه ضغط متزايد، شيء لم ألحظه من قبل. كان كرجل وقع في الفخ. ترى ما الذي حدث وجعله يتغير إلى هذا الحد ؟ إنه ظهوره، بالطبع، مجرد ظهوره جعل وكالات الأنباء في أنحاء العالم تؤكد وجوده هنا في هلسنكي، في هذا المكان المحدد جداً من العالم. لقد كان سلمان غير مرئي، الكل يبحث عنه دون جدوى، بينما هو الآن محدد المكان تماما. وكأنه نقطة على لوحة الرماية وهدف شديد الوضوح. هناك، على الجانب الآخر من الكرة الأرضية، رجال يتعقبونه ويبحثون عنه وها هم قد وجدوه. ولعلهم الآن في طريقهم إلى هنا، كأنهم آلة هائلة كانت خاملة وأخذت تعمل بمجرد حضوره ومعرفة مكانه. لم يعد لديه سوى وقت قصير ليهرب ويختفي مرة أخرى، وهو يعلم ذلك تماما.

وتبقى حكاية تلك الصورة الحزينة، الجميلة في آن واحد. فهي رائعة بالطبع، ومضيئة، تنطق بالانتصار. إنها صورة رمزية ومعبرة للغاية. إذ أن سلمان، وللمرة الأولى ليس بجالس إلى مائدة أو على طاولة في قاعة، إنه سلمان، تحت الشمس، وخطواته الأولى على درب الحرية. شيء

جميل ... غير انى اعلم تماما حكاية تلك اللقطة . أعلم الجهد الذى بذلناه لاقناع حرسه الخاص . وكيف اندفعوا هم أولًا بشكل عصبى مترصدين لأقل حركة مشكوك فيها . أعلم ، أنه عندما غادر سلمان حجرته من باب صغير خلفى .. وقد صدق بشأن الأبواب الخلفية ـ كان امام ميشلين بيليتيه المصورة الصحفية ، ثلاثة وأربعون ثانية على الأكثر لالتقاط الصورة التاريخية . أعلم أن فى هذه الصورة ، لم يكن سلمان رشدى سوى فكرة واحدة تشغل رأسه : قاتلوه فى الطريق . يجب أن يفرغ من تلك الصورة سريعا قبل أن يحضروا . وما أن انتهينا ، حتى عادت هذه الفكرة سريعا إلى رأس رشدى لن يعود إلى الظل الذى خرج منه ، إلى الجحيم ، إلى حافة الكون البغيضة . يجب أن يعود ادراجه ، وإلا فهو فى عداد الأموات . لم تكن سوى هدنة مؤقتة ، هشة ، ولم يكن ضوء النهار سوى حرية عارضة جداً بالنسبة له يتحدى بها الرعب والابتزاز . وكان فى هذه اللحظة معرّضا أكثر من أى وقت مضى للخطر . القدر كامن فى هذه الصورة ، الستم معى فى أنها تحمل كل معانى الوضع المأساوى الهزلى الذى يعيشه سلمان رشدى .... ■

حياتى فى الخفاء

أنطوان دى جودمار

* أحد الصحفيين الفرنسيين البارزين

هكذا راح يتكلم

فى * حينما نؤلف نحن كتاب العالم الثالث، فإننا نكتب تبعاً لأحد القوالب الأوروبية، وتعد الرواية أساساً لتلك الثقافة. ولعل السؤال الذى يطرح نفسه من خلال مشكلتى هو أن نعرف مدى استعداد أوروبا للدفاع عن تلك القوالب التى تعرف بها. هل تستطيع القارة التى تحمل لواء الثقافة الروائية أن تدافع عن قصاصيها؟ حينما صدرت الفتوى ضدى ظن قادة إيران أن المسألة ستحسم سريعاً، ذلك لاعتقادهم أنهم تصدوا لرجل فإذا بهم قد تصدوا فى واقع الأمر لأحد مبادىء مجتمع بأسره. فمنذ ثلاث سنوات ونصف السنة والحكومات الغربية تتيح لى فرصة البقاء فى بلادها أو السفر، ليس حباً فيما أكتب وإنما دفاعاً عن مبدأ. لقد ظن الملالى أن الغرب لم يعد لديه سوى مرض الإيدز. بينما هم، على الجانب الآخر، ينعمون بكل شىء: الدين والدنيا لذا يجب علينا أن نريهم كيف أن الثقافة الغربية احتفظت بقيم أساسية. ولعل حالتى هى خير اختبار لمدى صحة هذا الكلام.

إنتابت الدهشة العميقة خمسين شخصاً، من بينهم بعض النواب، اجتمعوا للمشاركة فى المؤتمر الثقافى السنوى لمجلس دول الشمال، إذ أن المحاضر لم يكن اسكندنافى الجنسية أو من دول البلطيق، وإنما كان اسمه **سلمان رشدى**، وحياته تساوى اثنين مليون دولار، منذ أن أهدر دمه آية الله خومينى فى شهر فبراير من عام ١٩٨٩ بتهمة سب الإسلام فى كتابه «آيات شيطانية». كان سلمان رشدى إذن فى ذلك اليوم فى فنلندا. من جديد خرج الكاتب الهندى المقيم فى بريطانيا من

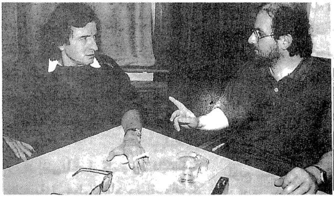
فى

مخبئه ليتحدث عن صراعه وليطلب العون. وبالفعل، منذ عدة أشهر وبالتحديد منذ أن أطلق سراح آخر الرهائن الغربيين، وسلمان رشدى يتحدث، فقد أصبح حراً منذ ذلك الحين فى أن يقول ما يشاء. ومنذ بداية العام، سافر سلمان إلى الولايات المتحدة مرتين وكذلك إلى النرويج ثم إلى الدنمارك نأسبانيا. وهو بتكرار ظهوره إنما يريد أن يقول للعالم إنه مازال على قيد الحياة، وإن بقاءه حياً له دلالته. وفى حديثه إلى الوفود القادمة من البلدان الشمالية والتى اجتمعت فى المركز الثقافى الفنلندى السويدى بمدينة هلسنكى قال: «قررت أن أحدث جلبة فهى أملى الأخير. إن الخطر الحقيقى الذى يتهددنى هو الحياة فى الظل. ولعلها المرة الأولى منذ ثلاثة أعوام ونصف السنة التى يراودنى فيها الإحساس بأننى صاحب المبادرة فى التحرك وأننى لم أكتف بانتظار وقوع الحدث. إننى لم أعد أنتظر من الناس مجرد الشفقة والمشاركة الوجدانية التى قد تفتر مع طول المدة ولكننى أطمع فى عمل دولى له وزنه وفى ضغوط يمارسها المجتمع الدولى. فعلى إيران أن تفهم أن الفتوى التى أصدرتها لم تعد مشكلتى أنا وحدى وإنما مشكلتها هى الأخرى».

ظل سلمان رشدى ملء الأنظار طوال ذلك اليوم، لم يهب أحداً، كان حاضراً ومتواجداً وهادئاً بعيداً عن التوتر، رغم انتشار رجال الأمن فى كل مكان. فبعد أكثر من ثلاثة أعوام عاشها فى الخفاء وبعد فترات الإحباط التى كثيراً ما داهمته خاصة عندما اغتيل المترجم اليابانى الذى قام بنقل «الآيات الشيطانية» إلى لغته بدا على سلمان أنه نجح بالفعل فى التغلب على الأمر. كان يسخر من مصيره بنفس روح الفكاهة التى يتميز بها أسلوبه. وهو يعلم تمام العلم أن الوقت ليس فى صالحه. ولكنه مصر على التمسك بتفاؤله. وفى حديثه إلينا يتحدث عن أسره، بحرية تثير الدهشة. إنه حديث لرهينة، هى ضحية لنوع جديد من الإرهاب وهو إرهاب دينى تحت زعامة دولة.

سألناه: أترى الشمس أحيانا؟

* نعم أصبحت أراها أكثر من ذى قبل. كان العام الأول أشد الفترات قسوة، كانت كل حياتى تمضى تحت الأرض فى الخفاء. ولكننى حتى فى ذلك الحين استطعت أن أتنزه فى المروج وأن أذهب إلى أماكن غاية فى الروعة غير أن المشكلة كانت تتمثل فى الرحلة الطويلة التى كان علىَّ أن أقطعها حتى أصل لتلك الأماكن، إذ أنها كانت تستغرق ساعتين بالسيارة ذهاباً وإياباً، شىء محبط ولكنه على الأقل ممكن. لقد كانت تلك الفترة أيضاً الأكثر سوداوية فيما يتعلق بحياتى الخاصة، حياة كلها قيود وانعزال وحركة أيضاً، إذ أننى كنت أغير من مكانى بشكل دائم، وإن بالغت الصحف بعض الشىء فى وصف تنقلاتى. لقد كنت أقضى أحياناً ليلتين أو ثلاثا أو حتى اسبوعاً أو اسبوعين كاملين فى ذات المكان: واضطررت فى ذلك العام إلى تغيير مكانى أكثر من ٢٤ مرة، أى أننى كنت أقضى فى المتوسط ١٥ يوماً فى نفس المكان.



سلمان رشدى مع أنطوان دى جودمار

ـ والآن؟

* تحسنت الأحوال. فى بعض الأحيان استقر فى مكان عدة أشهر وفى أحيان أخرى اضطر لتغيير إقامتى سريعاً. فعلى سبيل المثال، فى العام الماضى وأثناء حرب الخليج، حينما ترددت أنباء عن مشروعات لاغتيال بعض الشخصيات، كانت نبرة إيران المملوءة بالثقة تدعو للقلق بحق. ولقد نصحنى حينذاك حراسى بأن أتصرف كما لو كانوا اكتشفوا مكانى ويتبعونى. فكان على أن أختفى تماماً وأن أتبع أسلوباً خاصاً فى تحركاتى. كانت فترة ارتباك واضطراب حقيقية.

ـ كيف تقضى أيامك؟

* حالياً أقضى أيامى كسابق عهدى، بيد أنه محظور أن أعلم أحداً بمكانى، كما أن أحدا لا يستطيع زيارتى. فقط أستطيع بالطبع استخدام التليفون، كما أن لدى غرفة دائماً أعمل بها وكذلك بعض الكتب.

حـــــيـــــاتـى
فى
الخـــــفـــــاء

- وحقيبة سفر؟

* أكثر من حقيبة سفر، أو على الأقل، أكثر من البداية. وحينما أحتاج إلى كتاب معين، أطلب من أحد أن يشتريه لى ولكنها تجربة محبطة بحق. فمكتبة الكاتب هى حاسته السادسة فى بعض الأحيان، أبحث عن جملة ما للكاتب الفرنسى ديدرو أو لغيره من الكتاب، فى الأحوال العادية كان يمكننى أن أجد الكتاب فوراً لعلمى بمكانه بدقة. ولكن حينما تكون كل حصيلتك من الكتب حوالى مائتى كتاب، تحلها وتربطها وتصحبها معك فى كل مكان، فلن تجد أبداً ما تبحث عنه.

- فهل تنجح فى الكتابة فى مثل هذه الظروف؟

* إننى أعمل كل يوم، فالكتابة بالنسبة لى عمل ونظام حياة، وأفضل أوقاتى تبدأ من العاشرة صباحاً ولمدة اربع ساعات تقريباً. بعد ذلك يقل تركيزى.

- ما الذى تؤلفه حالياً؟

* رواية.

- هل انت بطلها؟

* لا

- ومع ذلك فقضية سلمان رشدى ممكن ان تكون موضوعاً لرواية.

* ولكن الفارق أن كل شىء فى تلك القضية حقيقى، فإذا أردت أن أحكيها كخيال ستفقد قوتها. ذلك أن مكمن هذه القصة يتمثل فى أنها حقيقية. حينما كان «هافيل» يؤلف مسرحياته فى ظل النظام التشيكى السابق، كان يلجأ لاستخدام المذهب العبثى مثل يونسكو وبيكيت. ومن خلال ذلك كان يدلل على أن الحقيقة فى بلاده محض عبث. على عكس يونسكو وبيكيت اللذين لم تكن لأعمالهما كنايات وإنما كانت تعبر عن الواقع ذاته. اننى أتذكر حديثاً للكاتب اليوغسلاف دانيلوكيس حول خيال الدول. قال إن الدولة لا تتمتع فقط بالقدرة على التخيل وإنما بروح الدعابة أيضاً. ودلل على مقولته بخطاب تلقاه فى باريس قادماً من بلجراد. كان الظرف مغلقاً وليس عليه اية أختام. ولكنه اكتشف وجود ختم بالداخل على الخطاب ذاته، مذيلاً بتلك العبارة: «لم يعرض الخطاب على الرقابة» وبشكل ما، أعتقد أن هذا هو ما يحدث لى بالضبط فلو إنك سألتنى منذ أربع سنوات: «سلمان ما رأيك فى قضاء ثلاث سنوات بصحبة رجال الأمن البريطانيين؟» لكنت أجبتك بأن هذا نوع من العبث. اليوم، لا أعتقد أن هناك كتاباً كثيرين توثقت معرفتهم على هذا النحو برجال الأمن.

- بإمكانك أن تؤلف الآن كتاباً بوليسياً؟

* نعم فلدى الآن معلومات تعادل معلومات جون لوكاريه. ويمكننى تأليف قصة شيقة للغاية عن رجال الأمن، فقد عرفتهم عن كثب، إنهم مذعورون من تلك الفكرة وفى نفس الوقت أجدهم متشوقين لها. وعموماً، لدى فكرة أخرى بهذا الشأن. فأنا أكتب نوعاً من المذكرات، كل يوم ادون جملتين أو سطرين. ويوماً ما سوف أجمع ما دونته فى كتاب. فالحكاية أكثر من شيقة كى نحولها لمجرد خيال. علينا أن نحكيها كما هى وببساطة شديدة. هناك أشياء عديدة لا أستطيع أن أتحدث عنها الآن. إذ أن شغلى الشاغل حالياً هو حياتى وصراعى من أجل البقاء فهناك الكثير الذى يمكن أن يقال عن هذا التعاطف الكبير الذى ألقاه، وعن حكاية الكتاب نفسه وظروف نشره. يمكن أن أحكى عما حدث حينما صدر الكتاب فى مختلف البلدان، عن ردود الفعل الجيدة وردود الفعل التى اختلفت عن ذلك، شجاعة النرويجيين على سبيل المثال، والصعوبات التى لقيها الكتاب فى فرنسا. وأكتب عن الحكايات الطريفة والمشكلة التى اعترضت إصدار طبعة الجيب إلى آخر ذلك من أمثلة. نعم سوف أحكى ذات يوم تلك الحكايات، ولكن لن يكون ذلك فى صورة رواية.

- حين لا تكتب كيف تقضى وقتك؟ أتشاهد برامج التليفزيون؟

* بالطبع ولكننى أشاهد فقط البرامج الرياضية، كرة القدم الأمريكية، والعام الماضى شاهدت الدورة الأوليمبية. كرة القدم هى رياضتى المفضلة، على أنها لم تعد على مستواها المعهود فى إنجلترا فى الآونة الأخيرة. لحسن الحظ تذيع إحدى قنوات التليفزيون الدورى الإيطالى كل أسبوع. وأنا لا أدع تلك المشاهدة تفوتنى أبداً، فالمستوى غير عادى. كما أننى أتابع

الكريكيت. أما الملاكمة فلا أحبها كما أننى من عشاق ألعاب الفيديو فهذا شىء رائع حقاً. وأشاهد كذلك كماً كبيراً من أشرطة الفيديو والأفلام.

- والموسيقى؟

* أستمع إليها بكل أنواعها: موسيقى الروك، والجاز، والموسيقى الكلاسيكية والهندية. لم تعد اسطواناتى المفضلة فى حوزتى ولكن لدى غيرها، كما أننى أركز على الاستماع إلى الراديو وكذلك أقرأ.

- أى نوع من الكتب؟

* حينما أكتب رواية، أركز على قراءة الشعر. أننى من أشد المعجبين بديريك والكوت وسعيد للغاية بحصوله على جائزة نوبل. لقد أحسنت الاكاديمية السويدية صنعاً بمنحه إياها فهو يعتبر مع ساموسى هانى، من أكبر شعراء اللغة الإنجليزية الذين لايزالون على قيد الحياة. وبالإضافة إلى ميلوزس وبرودسكى هناك حالياً مجموعة فى أمريكا لا تقل فى أهميتها عما كانت عليه فى روسيا مجموعة باسترناك ومندلستام فى ذلك الحين. كما أننى قرأت كثيراً لويتمان وجون بيريمان وآخرين.

- هل تذهب أحياناً إلى السينما؟

* لفترة طويلة لم أكن أستطيع ذلك، ولكننى أذهب أحياناً إلى السينما الآن، والغريب أن أحداً لا يتعرف على.

- أتذهب متنكراً؟

* لا، إلى حد ما أظل كما أنا ولكننى لا أرتدى الباروكة الشقراء، إن الناس يرسمون فى أذهانهم صورة للآخرين تبعاً لتلك التى يرونها فى التليفزيون أو فى الصحف. والشىء الوحيد الذى يمكنك أن تفعله هو أن تبدو مختلفاً عن تلك الصورة، وعندئذ لن يتعرف عليك أحد، وإن تعرف عليك سيعتقد أنه مخطىء لاشك وأن هذا مستحيل.

- فهل انت إذن رجل خفى؟

* لقد خلق التليفزيون نوعاً من الرؤية قصيرة المدى فعلى سبيل المثال، أستطيع أن أتجول فى هلسنكى بحرية خلال اليومين الماضيين، ولم يكن لأحد أن يتعرف على، ولكن الآن وبعد أن ظهرت على شاشة التليفزيون لم يعد هذا ممكناً. ولكن فى ظرف ثلاثة أشهر سوف ينسى الجميع ملامحى فهى لن تثبت فى أذهان الناس مثل الساسة أو النجوم الذين نشاهدهم بشكل متصل.

- ولكن لك وجه وملامح مميزة جداً؟

* بالفعل. كنت فى أسبانيا هذا الصيف ومكثت بضعة أيام فى مصيف صغير يقع على بعد مائة كيلومتر من مدريد. أقمت فى فندق وكنت أتناول وجباتى فى أحد المطاعم، كما أننى استخدمت حمام السباحة. ومشيت فى الشوارع وشربت القهوة فى الشرفة ولم يلحظنى أحد. وفى أحد الأيام كنت على موعد مع ماريو فرجاس لوسا، وجلسنا فى حديقة الفندق نحتسى شراباً. وحينما لمح أحد الصحفيين فرجاس، هرع إليه لإجراء حديث صحفى معه وأخذ صورا له. لقد كنت بجانبه ولم يلحظنى. بالتأكيد إن هذا الصحفى، حينما رآنى بعد ذلك بيومين على شاشة التليفزيون، أدرك ما فاته. ومن ناحية ما أستطيع أن أقول إن مشكلتى تعد أبسط من مشكلة مادونا، فكم حارساً خاصاً يتبعها كلما راحت أو غدت، صحيح أن مادونا ليست هدفاً للإرهاب، ولكن فيما عدا هذا تعتبر حياتى شبيهة بحياة نجم ناشىء لا يصل لمكانة مادونا أو شوارزنجر.

- ما شعورك إزاء هذه العزلة الإجبارية؟

* شعور قاس جداً فلست برجل انعزالى، غريزتى الاجتماعية عالية. طبيعى أن أحتاج لوقت أنفرد فيه بنفسى كشأن كل كاتب، فقط بضع ساعات كل يوم، يغلق فيها بابى علىَّ، لايقاطعنى أحد إلا لإحضار الطعام. فى البداية كان علىَّ أن أعوّد ملائكتى الحارسة على هذا. لقد كان صعباً عليهم إدراك حاجة أحد أن يعمل وحده فى غرفة مغلقة، ذلك لأنهم أناس ذوو نشاط بدنى عال، ودائمو الحركة. لقد كانت هذه العزلة الشديدة فى الواقع أشد وطأة عليهم منها على. لقد عانوا من الانغلاق وهذه السرية الإجبارية، فلم يكن باستطاعتهم أن يعلنوا فى كل مكان انهم رجال شرطة. أما عنى فإننى أحتاج أن أبقى بمفردى كى أعمل على ألا يزعجنى أحد، إلا إذا أراد

□ □ □ معركة الوجه والقناع

آية الله خوميني أو شبحه أن يلقاني. وحتى في ذلك الحين يمكنه أن ينتظر حتى أفرغ من عملي.

- بدأت تظهر مرة أخرى على الملأ فما الذي حدث؟

* لقد تطلب مني هذا تدريباً حقيقياً. ذلك أنني لم أكن أرى أحداً. والآن أحاول بحرص شديد، أن أزيد من جرعة ظهوري في كل مرة. فأنا أحضر حالياً حفلات استقبال بشكل منتظم متعمداً الظهور وخاصة إذا كانت حفلات عامة يحضرها صحفيون أعلم مسبقاً بوجودهم، وبأنهم سوف يكتبون أنهم شاهدوني. فظهوري له دلالته الهامة، والهدف منه هو أن يرى من أرادوا لي أن أعيش في الظل وأن أختبيء مثل الفئران بقية حياتي، أنهم قد أخفقوا في مسعاهم.

- أهي إذن وسيلة لإثبات أنك مازلت على قيد الحياة؟

* بالفعل فإننا حينما نغيب عن الأنظار، نغيب عن ذاتنا أيضاً. ولكني أعود رويداً رويداً إلى الحياة، يجب أن أحيا مرة أخرى في أذهان الناس حتى وإن كان اجتيازي لهذه الخطوة شديد التعقيد، وحتى لو انتابني الشعور بأن الوقت الذي أمضيه في ترتيب هذه العودة يفوق الوقت الذي أحياها فيه بالفعل. فكل هذا يتطلب مني مجهوداً وطاقة هائلة إن أردت أن أشتري قميصاً أو أتناول البيتزا تصبح مشكلة.

- أتحب الملابس؟

* نعم جدا، ولطالما قيل عني إنني مسرف فيما يتعلق بثيابي، ولو أن الأمر تغير نوعاً الآن فهي تكلفني كثيراً. لقد إستطعت أن أذهب إلى بعض محال الثياب مرة أو مرتين، ولكن لا يمكنني أن أطلب بصفة مستمرة من الآخرين أن يشتروا لي ثيابي إن استحالة تلبية احتياجاتي بشكل تلقائي لأمر مهلك.

- ألديك أطفال؟

* ابن واحد من زواج سابق، وهو يعيش مع والدته.

- كيف يعيش هذه المأساة؟

* لقد أتم عامه الثالث عشر، وأنا أتحدث إليه وأحيطه علماً بأحوالي بقدر المستطاع. إن أكثر ما يعانيه وأشد الأشياء قسوة عليه هو أن يعرف عني من صديق أو عن طريق الإذاعة شيئاً لم أبادر أنا أولاً بإبلاغه إياه. فما دام يعلم الأمر فانه يتحمله، أو على الأقل هو يحاول أن يفهم. ولكنني أجهل ما سوف تكون عليه ردود أفعاله على المدى البعيد، فقد يحقد علي في نهاية الأمر لأنني لم أكن له أباً بمعنى الكلمة، خلال السنوات الثلاث الماضية ولأنني لم أصحبه إلى الأستاد أو لقضاء أجازة معاً في أي مكان مثلما يفعل كل الآباء.

- هل ألفت قصة «هارون وبحر الحواديت» من أجله؟

* بالطبع. حينما كنت أؤلف كتاب «آيات شيطانية» كان دائماً يسألني لم لا تؤلف شيئاً استطيع قراءته؟ وعاهدت نفسي آنذاك ان اكتب له شيئاً بمجرد ان افرغ من هذا العمل. وظل هذا العهد بالنسبة لي، وسط كل هذه العواصف كأولوية أدبية إزاء ابني. والأكثر من ذلك أنه كان حافزاً لي على أن استمر في التأليف. فلقد كان أسهل على بالتأكيد في فترة من الفترات أن يستغرقني الاحباط وأن أشعر أنني لن أعود للكتابة أبداً، فلقد أعطيت خلاصة ذاتي في هذا العمل، وكان رد الفعل هو الرغبة في قتلي. فمن إذن يريد الاستمرار في عمل كهذا؟ شيء فظيع أن يهاجمك من كان منتظراً منهم ان يكونوا أول قرائك وان تقصى عن الثقافة التي تنتمي إليها ولذا أعطاني العهد الذي عاهدت ابني عليه الشجاعة على المثابرة والاستمرار. ان «هارون» كتاب مرح، كتبته من قبيل التمرد على وضعي، ولكني أقنع نفسي أن الحياة ممكن أن تكون حلوة.

- هل أثرت السرية التي تتسم بها حياتك الآن على أسلوبك في الكتابة؟

* أنني كمعظم الكتاب، احتاج ان أتواجد بصفة دائمة في نفس الحجرة، وان استخدم نفس الأدات، وان يلف نفسي صمت المكان من حولي. أبداً لم أكتب في المقاهي أو مرة كل أسبوعين، الآن، كل شيء تغير ولعل أول شيء كان علي ان أتعلمه خشية أن أضطر لتغيير مهنتي هو ان أتكيف على الكتابة في أي مكان. وأستطيع اليوم أن أزعم أنني نجحت في ذلك ولو جزئيا. والفضل يرجع

إلى الكمبيوتر الشخصى الذى أحمله معى فى كل مكان. وهو عملى للغاية بسبب ظروفى.

- وهل أثرت على رؤيتك الإبداعية ككاتب؟

* أشعر ان الرواية التى أكتبها حالياً هى نهاية لمرحلة بدأتها بقصة «أبناء منتصف الليل» وتدور احداثها بين بومباى واوروبا. أحاول ان ابتعد فى الحقيقة بعض الشىء عن قضيتى، وان اخرج منها كى استطيع ان اكتب وكأننى فى المنفى. احياناً ينتابنى هذا الشعور الغامض أننى لن أعود يوماً إلى الهند حيث ولدت ونشأت هذا البلد الذى أعشقه، والذى اتخذته مسرحاً لرواياتى، اعتقد انه على ان استسلم للأمر الواقع. ان أسباب النفى غالباً ما تكون سياسية ولكن الذى نفانى هو شعبى وهذا اسوأ ما قد يحدث للمرء. وبما أن هذا هو الوضع الحالى، فعلى إذن أن أكف عن الكتابة عن هذا البلد، وان انهى علاقتى بالهند. لا أدرى حقاً ما الذى سوف أفعله حينئذ، ولكننى على الأقل سوف أصبح حراً فى أن افعل ما أشاء دون تخطيط أو أعداد مسبق.

- لقد اعادت الفتوى إلى أذهان العالم فكرة خطورة الكتابة. أكنت مدركاً لتلك الخطورة من قبل؟

* نعم كنت أدرك هذا. لعل أوروبا تخطت تلك المرحلة، أما فى دول العالم الثالث ودول الجنوب فالأمر جد خطير، كنت أعلم أن كثيراً من المتدينين سوف يرفضون أن أعيد صياغة حكاية مقدسة قديمة بشكل فيه حداثة، ولكن الكتاب تحول بفضلهم إلى أكذوبة فاحشة لم تقرأ أو تناقش أبداً. لقد كانت الحملة ضد «الآيات الشيطانية» براقة ونموذجية ومتقنة منظمة للغاية. ولقد تم تمويلها بشكل جيد وصعدت فى العالم أجمع حتى أنها أحالت الضحية مجرماً. أما السلاح الأعلى لهذا الارهاب فهو أصبع يشير إلىّ! وهذه هى الشيطنة بحق.



- فى الذكرى الثالثة للفتوى، كتبت مقالا يقطر مرارة وأسميته «ألف يوم داخل بالون» فأين وصل البالون اليوم؟

* ان الرحلة مستمرة ولكن إلى متى؟ لست أدرى، ومن له أن يعلم هذا؟ قد يظن البعض أننى حينما أمزح مع الصحفيين فذلك لأنه يحدونى أمل كبير، وأن هذه المحنة لم تدمرنى، ولكننى فى بعض الأحيان أشعر أن كل هذا غير محتمل، وإذا قيل لى أن الوضع الحالى سيستمر ثلاث سنوات أخرى، سوف أشعر أنه شىء غير إنسانى ومقلق للغاية. وأننى إن كنت بحاجة عاجلة إلى إثارة وضعى، فذلك لاقتناعى بأن هذا الوضع لا يمكن له أن يدوم إلى الأبد. ■

*** نشرت أولاً فى (ليبرسون) الفرنسية ١٩٩٢/١٠/١٥**

ترجمة : **ك . ص**

سلمان رشدى من جديد

قام استخرج الإعلام الغربى بتحريض من بريطانيا ملف سلمان رشدى من جديد.. بعد ان أوشك العالم ان ينسى حكايته الكريهة. ولسبب أو لآخر ساعدت الحكومة الإيرانية على ذلك بتجديد فتواها ضده، تعميقاً لحملة الكراهية والتحريض ضد الإسلام والعالم الإسلامى.. فى وقت يبحث فيه الغرب عن مبررات نفسية وتاريخية تسمح بسحق الوجود الإسلامى فى قلب أوروبا، وتغطى على المأساة المخجلة لعمليات الإبادة ضد مسلمى البوسنة.

وحين ثارت الضجة ضد سلمان رشدى قبل أربع سنوات بسبب روايته «آيات شيطانية» التى اعتبرها النقاد عملاً أدبياً تافهاً، لكاتب إنجليزى الجنسية، هندى الأصل، ممسوخ الهوية، يسعى إلى لفت الأنظار إليه.. فإن العالم الإسلامى قد نظر إلى المؤلف والكتاب نظرة احتقار شديدة، ثم مضى دون ان يتوقف كثيراً عند هذه الظاهرة.. مثل عشرات، بل مئات من الكتب والروايات التى كتبها مؤلفون غربيون عن الإسلام والمسلمين، وعن حياة النبى.. امتلأت بالقصص المدسوسة، والتحليلات المغرضة، والإهانات الجارحة.

ولكن النظام الذى يحمل عباءة الإسلام فى إيران ـ هو وحده ـ الذى تصدى لإصدار فتوى بإهدار دم سلمان رشدى.. لأسباب سياسية أبعد ما تكون عن الدفاع عن الإسلام، بل تلتقى مع طموحات الزعامة الإيرانية فى فرض نفوذها السياسى.. مع ان مصلحة الإسلام والمسلمين كانت تقتضى تجاهل الكاتب والكتاب وإسدال ستار من النسيان عليه، دون إثارة هذه الموجة الجامحة من الاتهامات ضد حرية الرأى والتعبير والاعتقاد فى العالم الإسلامى..

واستغلت بريطانيا والغرب نفس السلاح لإحكام الحصار ضد النظام الإيرانى المتخبط وابتزازه وخنقه سياسياً واقتصادياً.. ومثل مسخ شائه فى عالم الابتذال السياسى، حملت بريطانيا سلمان رشدى على كتفيها كما يحمل الشحاذون المحترفون أطفالهم المعوقين طلبا للمساعدة والتأييد من الغرب، بدعوى الدفاع عن حق من حقوق الإنسان فى حرية التعبير والرأى والعقيدة.. ولكن لا مانع فى المقابل من إهدار حقوق الإنسان فى مجالات أخرى من وجهة النظر البريطانية، خاصة إذا تعلق الأمر بحقوق الفلسطينيين مثلاً أو بحقوق المسلمين فى البوسنة أو بورما أو الهند..

ولهذا السبب استقبل المسئولون فى الخارجية البريطانية سلمان رشدى لأول مرة قبل عدة أيام. ومن المنتظر أن يستقبله جون ميجور رئيس وزراء بريطانيا هذه الأيام.. وفى الوقت الذى تبحث فيه الحكومة البريطانية كيف تفرض قيوداً على الصحف والصحفيين الذين يهاجمون الأسرة المالكة ويتطاولون عليها، فإنها ترحب بسلمان رشدى الذى يتخذ من الحماية البريطانية له وسيلة للتهجم على الإسلام والمسلمين.. ولماذا لا يفعل ذلك؟

لقد حقق أرباحاً تقدر بعشرة ملايين جنيه استرلينى خلال السنوات الأربع الماضية.. بفضل حماقة الحكومة الإيرانية، ونذالة الحكومة البريطانية، وتحامل الغرب على الإسلام والمسلمين!■

سلامة أحمد سلامة

لا تقتلوه فهو مقتول !

قال الله تعالى فى سورة النساء آية ١٤٠ : بسم الله الرحمن الرحيم ، «وقد نزّل عليكم فى الكتاب أن إذا سمعتم آيات الله يكفر بها ويستهزأ بها فلا تقعدوا معهم حتى يخوضوا فى حديث غيره ، إنكم إذاً مثلهم ، إن الله جامع المنافقين والكافرين فى جهنم جميعاً» .

وقال سبحانه فى سورة الانعام آية ٦٨ : بسم الله الرحمن الرحيم «وإذا رأيت الذين يخوضون فى آياتنا فأعرض عنهم حتى يخوضوا فى حديث غيره وإما ينسينك الشيطان فلا تقعد بعد الذكرى مع القوم الظالمين» .

وفى سورة المائدة آيه ٥٧ : بسم الله الرحمن الرحيم ، «ياأيها الذين آمنوا لاتتخذوا الذين اتخذوا دينكم هزواً ولعبا من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم والكفار أولياء ، واتقوا الله إن كنتم مؤمنين» .

صدق الله العظيم

هذه الآيات امامنا نسترشد بها ونحن ننظر فى حالة المدعو سلمان رشدى ، الذى نجد انه قد خاض واستهزأ واتخذ دين الإسلام هزواً ولعبا ، فنرى أن المطلوب من مجموع المسلمين بموجب النص القرآنى أن نعرض عن هذا الخائض فى آيات الله ولا نقعد معه ولا نتخذه وليا أى نقاطعه . والقرآن يُصنِّف الذين يخوضون فى آياته من امثال سلمان رشدى بكونهم من الظالمين ، والمنافقين : والكافرين . المهم : الواضح أن القرآن الكريم لايقول : «اقتلوهم» . لذلك فإنه رغم ثقتى بأن فتوى الإمام الخمينى رحمه الله باهدار دم سلمان رشدى فتوى لابد انها تقوم على حيثيات قوية إلا أننى لا اعرف هذه الحيثيات اللهم إلا إذا تم اعتبار سلمان رشدى مسلما واعتبار آياته الشيطانية إعلانا بالارتداد عن الإسلام وباعتباره من المفسدين فى الأرض وهذا الاعتبار له احكام مختلفة عن الخائض فى آيات الله والمستهزىء بالدين الإسلامى .

ولو أننا تأملنا حالة سلمان رشدى من واقع المقالين أو الحوارين للصحفيين الفرنسيين نجد أنه قد تحول من مجرم مجهول إلى ضحية مشهورة رغم أنه فى كلامه مع الصحفيين يدعى أنه ضحية تم اعتبارها مجرما ، لكن الملاحظ أيضاً أن سلمان رشدى قد قتل بالفعل وإن لم يقتل . لم تقتله فتوى الإمام الخمينى لكن قتله مواطنوه فى الهند وباكستان بازدرائه وكذلك إحساسه بمقاطعة الأمة الاسلامية له كما يقول هو للصحفى الفرنسى : «إن اسباب النفى غالبا ماتكون سياسية ولكن الذى نفانى هو شعبى وهذا اسوأ ماقد يحدث للمرء ...» وهذا صحيح فعلاً : أسوأ مايمكن ان يحدث للمرء ان تحتقره وتقاطعه وتلفظه امته ليجد نفسه بالنهاية منبوذا مضطراً إلى الارتماء فى احضان الغرباء مستجديا عطفهم ومساندتهم . وهذا ماحدث لسلمان رشدى .

إن سلمان رشدى غائص فى الرمال المتحركة وحركته من شأنها أن تزيده غوصا ولا نجاة أمامه حتى ولو عاش الف سنة قادمة . ■

صافى ناز كاظم

□ □ □ معركـة الوجـه والقنـاع

فى قضية سلمان رشدى

فى الرابع من الشهر الجارى استقبل دوغلاس هوغ، الوزير فى وزارة الخارجية البريطانية، سلمان رشدى، الكاتب البريطانى من أصل هندى وصاحب «الآيات الشيطانية» واستغرق اجتماعهما خمساً وأربعين دقيقة، أبلغ ناطق رسمى الصحافيين بعده أن الحكومة البريطانية اعتبرته إجراء «صائباً لإظهار موقفنا». وقال ان هوغ ابلغ رشدى قلق الحكومة البالغ إزاء استمرار إيران فى تمسكها بالفتوى التى كان أصدرها اية الله خمينى بإهدار دمه. ورغم ضآلة أهمية الاجتماع إلا أنه شكل منعطفاً آخر فى هذا المسلسل المشحن وتراجعاً جديداً فى علاقة بريطانيا بإيران: الدولة ذات الشأن التى تعد اربعة وخمسين مليوناً من البشر.

وقد مضت أربع سنوات على فتوى الخمينى، ومنذ ذلك الوقت يقوم أفراد مسلحون من أحد فروع الشرطة السرية البريطانية بحماية سلمان رشدى ليلاً ونهاراً. وهو لايزال يتنقل من بيت إلى آخر ويكاد لا يستقر فى أى منها، إذ قيل إنه غير عنوانه مئتى مرة خلال هذه المدة وإنه عاش لفترة ما فى مقاطعة ويلز غرب انكلترا! وتكلف إجراءات الحماية هذه دافع الضرائب البريطانى ملايين الجنيهات، ويدعى رشدى أنه يدفع ما لا يقل عن مئة ألف جنيه فى العام لقاء ذلك.

وكانت مؤسسة إيرانية غير حكومية فى طهران (لكنها تتمتع بتشجيع الحكومة هناك) عرضت بادىء ذى بدء مكافأة قدرها مليون دولار لمن يقتل رشدى. ورفع هذا المبلغ بعد ذلك مرتين ووصل الآن إلى ثلاثة ملايين كى يغطى كافة النفقات التى تتطلبها المهمة.

وقام رشدى، لشغل وقته بشىء ما، بزيارة العديد من الدول بما فيها الولايات المتحدة والنرويج وألمانيا وإيرلندا ساعياً إلى حمل هذه الدول على ممارسة ضغط على إيران لإسقاط الفتوى ضده. واخذ يكثر من الظهور فى العلن. وحضرت شخصياً اجتماعاً فى إحدى قاعات البرلمان البريطانى تحدث فيه رشدى إلى النواب ورد على أسئلتهم. وقبل بضعة أيام ألقى كلمة فى كنيسة كينغز كوليج (كمبرد) التى تشتهر عالمياً بأداء جوقة منشديها.

ونقلت صحيفة ذا انديبندنت اللندنية (١٥/٢/١٩٩٣) أن «موضوعه كان الحديث عن التحرر من التشدد الدينى». (قال): كما يمكن أن تعتبر (هذه الكنيسة) رمزاً لأفضل ما فى الدين، كذا أصبحت الفتوى رمزاً لأسوأ ما فيه».

من حيث الظاهر، تتخذ الحكومة البريطانية من قضية سلمان رشدى موقفاً واضحاً، إذ وصف هوغ فتوى الخمينى ضد رشدى أنها «مشينة وشنيعة» وهو يعتقد انها «مسألة تتعلق بحقوق الإنسان وذات أهمية بالغة». وقال: «لقد نددنا على الدوام بهذا التحريض على القتل باعتبار انه انتهاك غير مقبول لأبسط المبادىء والالتزامات التى تحكم العلاقات بين الدول».

لكن هناك، فى الباطن، خلافاً شديداً فى الرأى بين وزارة الخارجية ووزارة التجارة والصناعة البريطانيتين وكان وزير التجارة والصناعة مايكل هيزلتاين، بوصفه رئيساً لـ «هيئة التجارة» البريطانية، بحث المسألة اخيراً مع دوغلاس هيرد وزير الخارجية ويرغب هيزلتاين فى أن توضع هذه القصة على الرف، فهو يدرك الفرص الكبيرة التى يمكن ان تتوافر فى ميدان التجارة مع إيران والتى حرمت منها بريطانيا فى وقت بلغت البطالة فيها حداً محرجاً من الناحية السياسية تجاوز الثلاثة ملايين عاطل عن العمل.

ومن الناحية المقابلة، نجد أن الاقتصاد الإيرانى يواجه متاعب يمكن أن تدرج فى وصفها أنها كارثة، إذ انخفضت مستويات المعيشة فى إيران إلى نصف ما كانت عليه منذ إطاحة الشاه. لكن لايزال لديها أموال النفط التى تدفعها لقاء مشترياتها ولاسيما من الغرب. ويرى البريطانيون أن الرئيس الإيرانى هاشمى رفسنجانى سعى إلى التنصل من فتوى الخمينى، غير أن خليفته «مرشد الثورة الإسلامية» آية الله على خامنئى لايزال متمسكاً بها. وقال فى إحدى خطبه إن «الفتوى (...) ضد المرتد سلمان رشدى يجب أن تنفذ، لاشك (...) وإن من واجب المسلمين جميعاً الذين يستطيعون الوصول إلى ذلك الكاتب المرتزق اليوم ان يزيلوا هذا الكائن الضار من سبيل المسلمين».

إنى واحد ممن يعتقدون أن سلمان رشدى، الكاتب الألمعى والحائز على الجوائز الأدبية، كان يعرف تمام المعرفة ما كان يفعل وأن «الآيات الشيطانية» كتبت لتسيىء إلى الإسلام إساءة خطيرة. وينبغى الا نكون سذجاً، فقد سخّر الكاتب معرفته بالإسلام فكراً ونصاً، كى يثير من حول كتابه الجدل الشديد بهدف الكسب المادى من رفع نسبة مبيعاته. وهو فى هذا ليس بطلاً. لكنى مع هذا أقول إنه ينبغى ألا يظل مواطناً خائفاً على حياته بعد الحكم عليه بالموت من قبل رجل دين فى بلد أجنبى من دون اعطائه فرصة للدفاع عن نفسه.

واليوم تطرح أمام مجلس العموم البريطانى مذكرة للنقاش تحظى بتأييد كبير وتدعو رئيس الوزراء جون ميجور «(...) أن يحذو حذو الرئيسة الأيرلندية مارى روبنسون وأن يقابل رشدى (وهو ما وافق عليه مكتب رئيس الوزراء البريطانى) ليبعث رسالة واضحة إلى الحكومة الإيرانية بأن الفتوى ضد مواطن بريطانى لا تعدو كونها تهديداً إرهابياً ممقوتاً ومسيئاً ومخالفاً للقانون الدولى».

ومن شأن هذا أن يزيد التوتر بين بريطانيا وإيران. ولم تمر العلاقات بينهما خلال السنوات العشر الماضية بفترة أسوأ من المرحلة الراهنة التى تشهدها ■

سيريل تاونسند

* عضو مجلس العموم البريطانى ـ حزب المحافظين.



دفاعاً عن حق الكاتب في الحياة

فتواصل قوى الظلام جهادها ضد العقل والمدافعين عنه ، فتحرق الكتب ، وتعدم كل من كتب كتاباً لا يعجبها ، تبيح دم كل مثقف عرف المسئولية تاركة الجهل يأخذ مداه الكامل . فلقد مرّت أظافر القوى الظلامية على « الفتوحات المكّية » لابن عربي ، و « ألف ليلة وليلة » وحكمت عليهما بالإعدام ، ودفنت في طريقها حسين مروة ومهدى عامل ، وحرقت المسارح في قرى مصر ، واعتبرت « أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ زندقة ، ونشرت كتاباً عن الحداثة يبيح دم كل من يكتب بلغة حية ، وأخيراً بلغ تيار الظلام ذروته حيث كرّس جائزة لمن يقطع رقبة سلمان رشدى الكاتب الهندى الأصل والمقيم في لندن .

سلمان رشدى دافع عن الشعب والحرية في روايتيه « أطفال منتصف الليل » و « العار » . كان يبدأ دائماً بالشرط الإنسانى ، فالغاية عنده هى الإنسان الحر ، الذى يعيش بشريته ووجوده الصحيح خارج أسوار القمع والجوع والجهل ، والإنسان الحرّ هو غاية كل دين قبل أن تعبث به أصابع الفقهاء ، وتأويلات مشائخ السلطات الجائرة . ولقد نشر هذا الكاتب مؤخراً رواية عنوانها « الآيات الشيطانية » ، وجاء الحكم سريعاً : إحراق الكتاب وإعدام صاحبه . لسنا هنا لندافع عن الكتاب ولا نميل إلى ذلك ، لكننا ندافع عن الكاتب وحقّه في الحياة والكتابة معاً . ونحن في ذلك إنما ندافع عن ضرورة حيوية لا يتحقّق الوجود الإنسانى إلّا بها ، ونعنى الحرية .

إن القوى الظلامية تنصّب ذاتها وكيلاً عن الله ، وتستثمر هذا التنصيب إلى حدوده العليا ، فتدمّر العقل والثقافة والإنسان . إنها لا تدافع عن الله والتعاليم السماوية بل تستثمر الله في بنوك الجهل من أجل الدفاع عن مواقعها الخاصة ، وعن المصالح الاجتماعية التى ترى في استمرار الوهم والتفكك العقلى أساساً لبقائها . وإذا كان كل دين سماوى يحضّ على الرحمة والتعاون والغفران ، فإن قوى الظلام وقد انطلقت من عقالها لا ترفع إلّا شعار الدمار ، فتخلط بين العلم والإيمان ، بعد أن تجعل إيمانها علماً ، وتحطم الكل باسم الجزء بعد أن تعتبر نفسها كلًّا . ولهذا يكون المجتمع المدنى عدوها الأول ، لأن القبول بفكرة المجتمع قبول بالعقل والخيار الحر والحوار السليم ، ولو كانت هذه الفئات تدافع حقاً عن إرادة السماء ، لدافعت عن حاجات الإنسان الفعلية كلها . إنها تنسى الحقيقى وتدمره لحساب الوهمى ، فتقود معركة دامية من أجل الوهم يكون ضحيتها الحقيقى والجوهرى والإنسانى ، ويظل الجهل كما الاستبداد والاستغلال في مكانه .

إن هذه الفئات التى تنسى أبسط حاجات الإنسان وحقوقة الضرورية وتتجاهل أبسط رغباته ، لا ترى خطراً يهدّد المسلمين إلّا كتاب سلمان رشدى ، بينما لا تحرّك ساكناً وهى ترى تراث المسلمين ينتهك كل ساعة بالتبعية والجوع والسجون والأميّة وسيطرة الشركات الإمبريالية وتدمير الاقتصاد الوطنى ، وانتهاك كرامة الإنسان التى تدوسها أحذية الحكّام في كل بلد إسلامى إضافة إلى الغطرسة الإسرائيلية المستمرة والمتنامية . إنها

تنسى هذا كله ، وتستنفر موروثها الظلامى ضد سلمان رشدى ناسية أن فى تاريخنا الإسلامى المشرق فلاسفة ومفكّرين عظماء كالرازى والنظّام وأبى العلاء المعرى وعشرات أمثالهم ، قد كتبوا أفكاراً معارضة بلغة واضحة ومكشوفة وقبل قرونٍ دون أن يهدر دمهم أو ترصد المكافآت لاغتيالهم .

إن الخطر على الشعوب الإسلامية لا يأتى من كتاب سلمان رشدى مهما كان رأينا فيه ، لكنه يأتى من قوى جاهلة غير مسئولة تزوّر حقيقة الدين لكى تنشر القتل والإرهاب ، وها هى تتحرّك طليقة فى الشوارع والمدن والقرى مستقوية بأعداء العقل والإنسان الذين يريدون لشعوبنا أن تظل غارقة فى ظلمات الجهل والخرافة ويكفى أن نشير هنا إلى أن غبار الجهاد ضدّ سلمان رشدى قد غطى حتى على الانتفاضة الفلسطينية ودماء أبنائها . طبعاً ، ليس خافياً علينا ونحن نقول ذلك أن حملة الاستنكار التى تشنّها الدوائر الغربية ليست بريئة . وهى لم تكن فى يوم حريصة على حرية الإنسان أو حرية الشعوب ، وإن مواقفها المؤيدة لكل ما هو متخلّف ورجعى وتبعى فى أربعة أرجاء الأرض معروفة وواضحة . فهذه الدوائر التى تتداعى الآن للدفاع عن الحرية وحقوق الإنسان ، هى ذاتها التى دعمت وتدعم بربرية إسرائيل ، والنظام العنصرى فى جنوب افريقيا ، والمعارضة القروسطية « الإسلامية » فى أفغانستان ، وهى التى همّشت وتُهمش كتّابها المعارضين لمشروعها الامبريالى . وهى الآن تتذرع بقضية سلمان رشدى لتشنّ حرباً ذات طابع صليبى وعرقى ضد الشرق وشعوبه .

لا .. إننا لا نهمل هذه الحقيقة ، ولا يخفى علينا النفاق الذى يتّسم به إحساس الدوائر الغربية بالفضيحة لكننا ونحن ندافع عن حق سلمان رشدى فى الحياة والكتابة ، إنما ندافع عن حق الإنسان فى الحياة والحرية والتفكير ، عن حقّه فى التفتّح الإنسانى ، ومناهضة كل الأوضاع التى لا يقرّها العقل والحسّ السليمان ، ولا تقرّها أيضاً الأديان السماوية .

السفير ٥ / ٣ / ١٩٨٩

■ **اسماء الموقعين على البيان**

عبد الرحمن منيف ، سعد الله ونّوس ، صادق جلال العظم ، فيصل درّاج ، غالب هلسا ، محمد ملص ، عمر اميرالاى ، محمد كامل الخطيب ، على كنعان ، نزيه أبو عفش ، حسن م . يوسف ، سمير ذكرى ، اسامة محمد ، رضا حسحس ، فاتح المدرّس ، ميشيل كيلو ، نائلة الأطرش ، داوود تلحمى ، هند ميدانى ، هانى حورانى ، انطون مقدسى ، شوقى بغدادى ، سعيد حورانية ، ممدوح عدوان ، فالح عبد الجبّار ، عصام الخفّاجى ، الطيّب تيزينى ، نايف بلّوز ، احمد برقاوى ، وليد معمارى ، فاضل جتكر ، هيثم حقّى ، خيرى الذهبى ، حيدر حيدر ، احمد مولا ، عبد الرزّاق عيد ، وليد إخلاصى ، عبد الكريم ناصيف ، فاطمة المحسن ، سامر عبد الله ، محمد جمال باروت .

السفير ٢٤ / ٣ / ١٩٨٩ ■

(*) النص الكامل للبيان الذى أصدرته مجموعة من المثقفين والفنانين والكتّاب العرب فى سوريا بمناسبة حكم الإعدام الصادر من طهران على الروائى سلمان رشدى . نشرت « السفير » البيروتية البيان مختصرا تحت عنوان « دفاعا عن حق الكاتب فى الحياة » مع أسماء الموقعين وذلك بتاريخ ٢٤ / ٣ / ١٩٨٩ .

نصــر أبو زيد

السيــرة العلمية

- نصر حامد ابو زيد
- مولود فى ١٠/٧/١٩٤٣م طنطا - محافظة الغربية.
- ليسانس من قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، تقدير ممتاز ١٩٧٢م.
- ماجستير من نفس القسم والكلية، تقدير ممتاز، ١٩٧٦م.
- الدكتوراه من نفس القسم والكلية، تقدير مرتبة الشرف الأولى، ١٩٨١م.
- تدرج فى المناصب الجامعية، من وظيفة «معيد» - ١٩٧٢ - ويشغل حاليا منصب: أستاذ الدراسات الإسلامية والبلاغية، بنفس القسم والكلية.
- درس فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٧٦ - ١٩٧٧م، كما درس فى جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٧٨ - ١٩٨٠م.
- عمل استاذاً زائراً بجامعة «اوساكا» باليابان فى الفترة من ١٩٨٥ - ١٩٨٩م.

اهم المؤلفات:

١ - الاتجاه العقلى فى التفسير، دراسة فى قضية المجاز فى القرآن عند المعتزلة، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٣م.

٢ - فلسفة التاويل، دراسة فى تاويل القرآن عند محيى الدين بن عربى، دار التنوير، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.

٣ - مفهوم النص، دراسة فى علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٠م.

٤ - الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية، دار سينا، القاهرة، ١٩٩٢م.

٥ - الخطاب الدينى: رؤية نقدية، دار المنتخب العربى، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.

٦ - إشكاليات القراءة وآليات التاويل، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٢م.

٧ - انظمة العلامات: مدخل إلى السميوطيقا (إشراف وتحرير، بالاشتراك مع سيزا قاسم) دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.

الدراسات والبحوث:

١ - السيرة النبوية سيرة شعبية، مجلة جامعة أوساكا باليابان، العدد ٧١، عام ١٩٨٦م.

٢ - نظرية التاويل عند الغزالى (بالإنجليزية)، مجلة جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية باليابان، العدد ٧٢، عام ١٩٨٦م.

٣ - الإنسان الكامل فى القرآن (بالإنجليزية)، مجلة جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية باليابان، العدد ٧٧، عام ١٩٨٨م.

٤ - الكشف عن أقنعة الإرهاب، مجلة أدب ونقد، العدد ٥٨، يونيو عام ١٩٩٠م.

٥ - ثقافة التنمية وتنمية الثقافة، مجلة القاهرة، العدد ١١١، عام ١٩٩٠م.

٦ - التراث بين الاستخدام النفعى والقراءة العلمية، مجلة أدب ونقد، القاهرة العدد ٧٩، مارس ١٩٩٢م.

٧ - مركبة المجاز: من يقودها وإلى أين، مجلة «ألف» للبلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٢، ١٩٩٢م.

٨ - قراءة التراث فى كتابات أحمد صادق سعد، مجلة أدب ونقد، العدد ٨٧، نوفمبر ١٩٩٢م.

٩ - مفهوم النص فى العلوم الدينية، مجلة إبداع، العددان ٤، ٥، أبريل، مايو ١٩٩١م.

١٠ - محاولة قراءة المسكوت عنه فى خطاب ابن عربى، مجلة الهلال، مايو ١٩٩٢م.

١١ - مشروع النهضة بين التوفيق والتلفيق، مجلة القاهرة، العدد ١١٩، أكتوبر ١٩٩٢م.

١٢ - إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى، مجلة القاهرة، العدد ١٢٢، يناير ١٩٩٣م.

١٣ - المرأة: البعد المفقود فى الخطاب



الدينى، القاهرة، العدد ١٢٣، فبراير ١٩٩٣م.

١٤ ـ قانون الأحوال الشخصية فى تونس، ضمن «هاجر: كتاب المرأة» دار سينا للنشر ١٩٩٣م.

١٥ ـ قراءة التراث وعدسة الناقد الحداثى، مجلة فصول، مجلد ١٢، العدد ١، ١٩٩٣م.

الترجمات من الإنجليزية إلى العربية:

الكتب:

١ ـ البوشيدو روح اليابان، تاليف: اينازو نيتوبى، دائرة الشئون الثقافية العامة، بغداد، عام ١٩٩٠م.

المقالات:

١ ـ اندريه جيبسون: ملاحظات عن القصة والفكاهة، مجلة فصول المجلد الثانى، العدد الثانى، عام ١٩٨٢م.

٢ ـ هيرش: اتجاهان فى التقييم الأدبى، مجلة الف، العدد الثانى، ١٩٨٢م.

٣ ـ ايكيناوم: أو هنرى ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، عام ١٩٨٣م.

٤ ـ يورى لوتمان وآخرون: نظريات حول الدراسة السميوطيقية للثقافات، ضمن كتاب «انظمة العلامات: مدخل إلى السميوطيقا».

٥ ـ يورى لوتمان: مشكلة اللقطة، ضمن كتاب «انظمة العلامات» السابق ■

□ □ □ معركــة الوجــه والقنــاع

عن :

[مــفــهــوم الــنــص]

قــ شعــرت بكثــير من الـغثيــان واشمئــزاز النفس وأنــا أقــرأ الصفحــات الأولى من كتــاب «مفهــوم النص» وهو دراسة أدبية كتبها الدكتور «نصر حامد أبو زيد» الأستــاذ فى كلية الآداب بجــامعة القــاهرة ســاءنى هذا الأسلوب الواهن الغث وعزت على هذه الكلية ولى بها صلة سابقة أن يكون نتاج أساتذتها الكبار فى هذا الثوب الخلق وما يكتبــه مؤلف هــذا الكتــاب فى بضعــة صفحــات يمكن أن يجمل بــوضوح فى بضعةسطور.

ومن نظرياته التى اهتدى إليهــا ان بحث الحنفاء فى الجاهلية ومعهم النبى محمــد صــلى الله عليــه وسلم عن دين إبراهيم كان بحثاً عن هوية العرب وهى هوية كانت تهددها مخاطر عدة وأهمها الخطر الاقتصادى. وقد كانت الحروب والصــراعات الاقتصــادية تــوشــك ان تقضى على حياتهم. وزاد هذه الأزمة حدة ما كان يحيط بالجزيرة من قوى أجنبية . المناذرة فى الحيرة والغساسنة على حدود الشام والاحباش استولوا عــلى اليمن. وحــاولوا غــزو الجزيــرة. فأشعــر ذلك العرب بضرورة التوحد. ولــذا حرمــوا القتال فى مجموعة من الشهور حفاظاً على وســائل الإنتــاج الاقتصادى. فكــانت التجارة تزدهــر فى هذه الشهــور وتقام الأسواق والاحتفالات الدينية. وكثيراً ما كانوا يغيرون هذه الاحتفالات الدينية. وكثيراً ما كانوا يغيرون هذه الشهور أو يؤجلون بعضها بالنسىء طبقاً لمصــالح القبيلــة ذات السطوة،ولــدفــع الخطــر الخــارجى تــوحــد العــرب لأول مــرة. وانتصروا على الفــرس فى موقعــة «ذى قــار» ولــم يكــن بــد مــن أن تكــون الأيــديولــوجية التى كــان يبحث عنهــا هؤلاء الأفــراد يعنى الحنفــاء «وتحقق الهدفين» وهذا فيما يرى الكاتب ما عدل بهم عن اتباع اليهودية أو المسيحية لأن أيا منهما لا تحقق هذا الهدف.

كــان البحث عن دين إبــراهيم إذن بحثاً عن دين يحقق للعرب هويتهم من جهة. ويعيد تنظيم حيــاتهم على أسس جديدة من جهة أخرى وكان الإسلام هو الدين الذى جاء يحقق هذه الأهــداف. وليس من قبيل التأويل الايديولوجى ان نقول ان الإسلام. كان تجاوبا مع حاجة الــواقع. ومحمــد إنســان تجسدت فى داخله أحلام الجمــاعة البشــرية التى ينتمى إليها.

هــذه الفكرة التى لخصتهــا أسلس وأيسر مــا قرأت من صفحــات الكتــاب الأولى. وهل حقاً كان الحنفاء إذ اعتزلوا عبادة الأوثان يعملون على سناد هويــة العرب المهددة وليس بحثاً عن دين حق ومحمــد نبــى الإســلام كــان يتحنث ويعتكف ليحقق لجماعته أشواق واقعهم وأحلام مستقبلهم. كان يريد ان ينعش اقتصادهم ويدفع عنهم أخطاراً خارجية تحيط بهم؟

إن الاتجاه بالعمل الدينى إلى نوازع مادية بحتة مما لا يقبله العقل وليس من شأن المصلحين إذا هموا بتغيير حيــاة قومهم أن يعتزلوهم ولا يشاركــوهم فى شئون حياتهم كما فعل ورقة ومن كانوا

على رأيه وهل كانت جولة زيد بن عمرو ومقابلة الرهبان والاحبار بحثا عما يحقق للعرب هويتهم.

نصل حديث أمس الأول. نقول:

لو كانت دعوة الإسلام استجابة لرغبات وأشواق نحو توحيد العرب كما يرى صاحب كتاب.. مفهوم للنص.. لأقبل العرب على هذه الدعوة وما عارضها أحد، لكنها كانت غريبة عليهم، وأشد ما عارضوه منها أنها جعلت الآلهة إلها واحدا، فقد كبر عليهم هذا النداء، ولو كانوا متطلعين إلى هذه الوحدة ما عارضوا صاحبها.

ويرى صاحب الكتاب أيضاً أن العرب لم يستغربوا فكرة الوحى، ولم ينكروها على رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وإنما أنكروا ما أوحى به إليه، هذا لان شعراء العرب كان لهم شياطين، ولأن الكهان كانوا على صلة بالجن، وكان هذا الاتصال بين البشر والجن هو الأساس الثقافى لظاهرة الوحى الدينى.. ولو تصورنا خلو الثقافة العربية قبل الإسلام من هذه التصورات لكان استيعاب ظاهرة الوحى أمراً مستحيلاً من الوجهة الثقافية... لذا لا نجد من العرب المعاصرين لنزول القرآن اعتراضاً على ظاهرة الوحى ذاتها، وإنما انصب الاعتراض إما على مضمون كلام الوحى، أو على شخص الموحى إليه.

والواقع أن العرب إذ دعاهم رسول الله - صلى الله عليه وسلم - إلى الإسلام، كانوا يفهمون انه يريد أن يكون ملكا. ولذا كان رؤساء قبائلهم كما حدث مع عبد يا ليل وأخويه فى الطائف - يطلبون منه أن يكون لهم الأمر من بعده، ويقولون: أنهدف نحورنا للعرب من أجل أمر إذا تم لم يكن لنا فيه شيء؟

ولو أنهم فهموا من باديء الأمر أنه تلقى وحياً حقيقياً وتوجيهاً من الله ما طلبوا أن يكون لهم الأمر من بعده.

ويقول الكاتب: «إن العلاقة بين النبوة والكهانة - فى التصور العربى أن كليهما «وحى»؛ اتصال بين إنسان وكائن آخر ينتمى إلى مرتبة وجودية أخرى.. وفى هذا الاتصال الوحى - ثمة رسالة عبر شفرة خاصة لايتاح لطرف ثالث أن يفهمها...» - ثم أورد رأى ابن خلدون فى أن الكهانة والعرافة لم تذهبا بظهور الإسلام، ورأى أن ذلك يرجع إلى أمرين:

أولهما: ان إلغاء الكهانة يستلزم إلغاء أساسها الوجودى، ومن ثم تصبح ظاهرة النبوة بحاجة إلى تفسير جديد.


د. نصر حامد ابو زيد

وثانيهما: أن الكهانة والعرافة كانتا معياراً لاثبات حقيقة النبوة.. ووسيلة للتنبوء بالنبى الجديد المرتقب.

ولو صح هذا لذهب العرب إلى الكهان يستفتونهم فى صدق النبى محمد - صلى الله عليه وسلم - ثم كان لابد أن يطيعوهم. كان العرب يحتكمون إلى الكهان، ويستفتونهم فيما يحدث لهم، كما فعل عتبة بن ربيعة والفلكر بن المفهرة فى لجوئهما إلى الكاهن الخزاعى، وكان هذا يوفر على النبى وأصحابه الأولين مجهوداً كبيراً.

وسأقف عند مسألتين اثنتين بعد.

نصل حديث أمس - نقول:

كاد الأستاذ الشيخ أمين الخولى - وهو من عمالقة الفكر والاطلاع فى الجيل الماضى، وقد وضع لتلاميذه قاعدة تقديرية مؤداها استقصاء معانى اللفظة القرآنية فى معاجم اللغة ثم الأخذ بما يناسب اللفظة ويتلاءم مع سياقها ولحاقها، وقد يصل المفسر على هذه الطريقة إلى معان لم يصل اليها المفسرون السابقون. ولكننا نأخذ بها مادام التركيب اللغوى وسياق الجملة يساعد على هذا المعنى.

وقد جرى على هذا صاحب كتاب «مفهوم النص» فى تفسيره الآية: «ولا تمنن تستكثر» فإن المفسرين السابقين قالوا: ان المراد بالمن هو العطاء بمعنى لا تعط وانت ترى ما تعطيه كثيراً، او طالبا للكثير. بمعنى ان

□ □ □ معركـة الوجـه والقنـاع

يهب شيئا وهو يطمع ان يتعوض من الموهوب له أكثر ما وهبه. قال: أخطأ المفسرون القدامى فى هذا الفهم وتابعهم المفسرون المحدثون فى خطئهم دون فحص. ورأيى هو: أن النهى عن المنة نهى عن الضعف والتخاذل والاستكثار، استكثارا للأوامر واشتعالا لها. وهذا النهى يجاوبه الأمر بالصبر «لربك فاصبر» ولا يكون الصبر إلا مع الشدة». ورأيى هو أن الأولى بل الأصح ان يكون المن من الضعف، إذ العرب تقول: منه أى اضعفه ومن الناقة السفر: اهزلها وانحفها وخلص من هذا إلى أن معنى الآية: لا تضعف عن القيام باعباء الرسالة. وترى ما كلفت به منها كثيراً.

والأخذ بهذا المعنى لا شىء فيه، لولا أن الرسالة فى أولها ولم يؤمر النبى بعد بأشياء كثيرة ومهما يكن من أمر اللفظ وتفسيره فإنه لا يفسد المعنى الذى ذهب إليه المفسرون.

وفى السابقون آية: «ولربك فاصبر» بأن المراد الصبر على إيذاء قومه ورأيى هو أن المراد به الصبر على أوامر الرب الذى طال حنين محمد إلى معرفته وطال تشوقه إليه.

والصبر الذى أمر به المسلمون على ما يصيبهم «والصابرون على ما أصابهم» ومنه الصبر على القيام بالواجبات، والصبر على ما تعانيه النفس وطرد ما تحبه وتشتاقه من المحرمات والصبر على مكابدة الأعداء وكلها صبر لله لأنها رجاء لرحمته وخوف من عذابه ومقاومة لوساوس الشيطان وهمزاته والصبر على عناد قومه وإيذائهم لا يخرج عن هذا فلا وجه إذن لتخطئة السابقين.

وللكاتب أيضاً آراء خاصة فى المكى والمدنى والمنسوخ والناسخ، وأحياناً نجد آراءه هى ما ذكره السابقون ولكن ليخلع على نفسه وصف المجدد أو المبتكر يعيدها فى ألفاظ وتبويب آخر وليته كان ذا أسلوب أو كان يرعى حتى قواعد اللغة.

ويعلم الله أنى رثيت لكلية الآداب من جامعة القاهرة ذات التاريخ وذات الأثر فى توجيه التيارات الفكرية فى الشرق الأوسط كله، وليس فى مصر وحدها.

مسألة أخرى أعرضها من كتاب «مفهوم النص» هى مسألة هامشية:

صاحب الكتاب يحمل على المطالبين بتطبيق الشريعة الإسلامية، ولكنه لا ينكرها قانوناً، وإنما ينكر على من يحملون اسم الجماعة الإسلامية أنهم لم يمهدوا لقبول هذه القوانين ولم يهيئوا الشعب لقبولها، ثم هم وقفوا من قانون الشريعة الإسلامية عند إقامة الحدود من قطع أيدى السارقين ورجم الزناة، والشريعة أوسع من هذا وأرقى وأعمق..

وهذا حق، فالوقوف بقوانين الشريعة عند هذه الحدود مسخ لها، وطمس لجوانبها الإنسانية الأخرى، ولا أظن الجماعات الاسلامية اقتصرت على المطالبة بهذه الحدود، وإنما هى جانب مما يطالبون به.

وإما تهيئة الأذهان والقلوب لهذه القوانين، فما أظن الأمة المصرية ولا الشعوب العربية الأخرى كانت مهيأة لقبول هذه القوانين مثل ما هى مهيأة الآن. إن الناس يرون أن قوانين الشريعة الإسلامية هى المنقذ الوحيد للأمة مما تردت فيه حياتها من أنواع الفساد.

ونحن فى حياتنا المصرية نعانى من أمراض اجتماعية كثيرة، الرشوة، والمحسوبية، والمجاملة، والإهمال، واستباحة أكل مال الحكومة ـ وأيضا أموال الافراد ـ فى غير عمل مقابل، كل هذا بجانب السرقات البارزة والمستترة، والنهب والاعتداء على الأعراض؛ والأزمات العديدة التى نعانيها، كل ذلك سببه الخروج على قانون الشريعة، واستعارة قوانين أخرى والحل الوحيد دون ريب هو الرجوع إلى قوانين الإسلام.

وأمامنا المملكة السعودية.. وكانت قبل الملك عبدالعزيز داراً مخوفة رهيبة مما يفعله لصوص المال ولصوص الأعراض، وكان الحجاج يعانون من السرقة والقتل والنهب، فلما أعلن الملك عبدالعزيز قوانين الإسلام استتب الأمن واطمأن الحجاج، وصار الواحد ينسى متاعه أو نقوده فيجدها ترد إليه كاملة، حتى الأدوات الصغيرة، من المظلات أو لفائف الإحرام، ما على الحاج إلا أن يكتب اسمه على متاعه ومكان إقامته،

فإذا هو مقدم إليه كـاملاً، ولم يكن ثم تهيئة ولا إعلان.

ثم مـا هى التهيئـة التى هيـأ لهـا الإسلام بعد أن أوحى الله إلى نبيه هذا التشريع؟ لا داعى لشىء من هذا، وهناك بجانب القضاء ما يعرف باسم الحسبة، وتقوم به فى السعودية الآن جماعة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكـر، ونحن فى مصر فى أشد الحاجة إلى هذا وذاك.

وبهذه العقوبات يألف الناس الحلال المبـاح، وتتربى ضمـائـرهم، وتصلـح حياتهم فى آخرها ما صلحت به فى أولها، ودعاة الفكرة الإسلامية غير المتطرفـين وغير المنحرفين، وإنما هم دعاة إصلاح.

هنـاك أمر بعضـه سر خفى يتصل برسالة الدكتور محمد خلف الله فبينما كانت الرسالة بـأيدى أعضـاء اللجنة التى ستناقشها. وقبـل أن يحدد يـوم للمناقشة ـ فشا سرهـا وتحدثت عنهـا الصحف أعلنتها أولاً «أخبار اليوم» فى أسلـوب درامى. وتحدث عنهـا تـوفيق الحكيم وتناولتها مجلة الرسالة التى كان يصدرها الاستاذ أحمد حسن الـزيات وكانت يومئذ هى المجلة التى توجه تيار الأدب فى الشـرق الأوسط كلـه وكتب الأستاذ أمين الخولى الذى كان مشرفاً على الرسالة إلى تـوفيق الحكيم يعرض أهم محتويات الرسالة التى أنكرها من قرأوا الرسالة فى الجامعة ولم يجتمعوا لمناقشته فى ذلك كما يقضى تأليف اللجان ثم ما لبثوا أن اشتطوا فانتقلوا إلى طلب تطبيق أحكـام الـردة عـلى صـاحبهـا

وتسـرب الأمـر إلى الخـارج بـين من لا أعرف فكتب من سموا أنفسهم جبهة العلماء أن خبرا نشر فى عددى ٤٧١ ٤٧٢ من الرسالة وعدوه وباء أشنع من الكوليرا.

والذى لم يدركه الشيخ الخولى وربما أدركه بعد هو أن الاستاذ أحمد الشايب الأستـاذ بكليـة دار العلـوم وكـان من أعضـاء اللجنة أطلـع صديقـه الشيخ عبدالفتاح بـدوى الأستاذ بكليـة اللغة العربية على الرسالة وعهد الشيخ بدوى إلى أحد تلاميذه فنسخ الرسالة بأرقام صفحاتها وعـدد سطورهـا ثم كتب فى «الرسالة» يتوعد صاحبهـا وبسببه ورد خلف الله بـأن نصف المقـال شتـائم ونصفه معلومات وأجاب الشيـخ بدوى بـأن لغة العلم لا تعـرف المواربـة وأن وصف الجاهل بالجهل ليس شتما وقال صاحب الرسالة إن حرية الـرأى تدع لكل شخص أن يكتب ما يعتقد.



د. نصر حامد ابوزيد

وتدخل الأستاذ عباس العقـاد فقال إن حرية الرأى شىء وتبعات الحرية شىء آخر والرسالة الجامعية تتحمل الجامعة مسئولية مـا فيها ولم يحـدث أن تقدم شخص لجـامعة أوروبيـة ببحث ينكـر حياة المسيح أو صلبه. مع وجـود هذه البحوث فى عبر الجامعات.

كـان عميد كليـة الآداب يومئـذ هو الدكتور عبدالوهاب عزام. فأصدر بياناً بهذا وقال إن الجامعة لا تتحمـل هذه المسئولية وحذفت الرسالة ولكنها عدلت فأبعد منها ما أبعد وبقى منها ما بقى والـذى بقى لم يخل من شـذوذ سمى تجديداً ولم يسلم من نقد الناقدين وفى رسالة الدكتور «فهـد بن عبدالـرحمن» نقد لهذه الرسالـة فى حديثـه عن آراء المدرسة العقليـة الحديثـة فى القصـة القرآنية وأنكر هذا النوع من التجديد ونقـل أقوالا للشيـخ أمـين الخـولى ثم دحضها فى شىء من القسوة ولكن كلامه فى جملته منطقى سليم.

ذكـرت من قبل إن إدارة التـدريب بـالريـاض أهدتنى فيمـا أهدت كتـاب «منهـج المدرسـة العقلية الحـديثـة فى التفسير» من تأليف الدكتور ـ فهـد بن عبدالعزيز بن سلمان الرومى ـ والكتاب كان رسالة جامعية والدكتور فهد يشغل الآن وظيفـة رئيس قسم الـدراسـات القـرآنية فى كليـة إعداد المعلمـين وهو كتاب ضخم تناهز صفحاته التسعمائة صفحة ويقع فى جزءين ومن بادىء الأمر هو كتاب قيم يستحق التقدير ومقـدمة

□ □ □ معركة الوجه والقناع

لبحثه تناول المراحل التى مر بها التفسير وطرق التفسير ومذاهبه ومن حيث أنه خصص بحثه للمنهج العقلى الحديث استعرض الفرق العقلية السابقة وعنى بمدرسة المعتزلة وتتبع هذا الاتجاه العقلى حتى أفلت مدرسته ثم أخذ يعرض الاتجاهات العقلية الحديثة فى التفسير بدءاً من الشيخ جمال الدين الأفغانى.

وفى الباب السادس من الكتاب وضح أثر المدرسة العقلية الحديثة فى الفكر الإسلامى الحديث فى جوانب متعددة كالتفسير والفقه والسياسة والاجتماع ويعنينى منه بصفة خاصة بحثه عن أثر هذا المنهج فى القصة القرآنية وفى دراسة السيرة النبوية وقد اصطدم مع مدرسة الشيخ أمين الخولى اصطداما غير رفيق وكان مبعث هذا الاصطدام بحث تلميذ الشيخ أمين ـ محمد أحمد خلف الله ـ فى كتابه «الفن القصصى فى القرآن الكريم» وسأعرض لهذه المسألة فيما بعد على أنها لون من ألوان التاريخ الفكرى فى مصر.

وتتصل كتابة الدكتور فهد عن السيرة ـ بوجه ما ـ بكتابة الدكتور نصر حامد وهو اتصال غير مباشر إذ هو لم ير كتاب «مفهوم النص» ولكن الموازنة بين منهجى الكتابة تدعو إلى هذا العرض والدكتور نصر محسوب على مدرسة الشيخ أمين الخولى وهو مستفيد منها.



د. نصر حامد ابو زيد

والذى يعنى الباحث أى باحث ان الدكتور نصر لم يستطع ان يضيف إلى تيار الفكر الدينى المعاصر شيئاً جديداً وأولى بهذا النفى كتب خلف الله ولغة الدكتور فهد أنصع وأسلس من لغتهما بل هى أسلم لغة وإعرابا وماذا نستفيد من قول الدكتور نصر انه كانت ثم «شفرة» بين الله وبين جبريل وان الإسلام جاء «بايديولوجيات» جديدة.

ان فى لغتنا العربية ما يغنينا عن أستعارة ألفاظ او تعبيرات غريبة عليها كما أن فى فكرنا الإسلامى ما يغنى عن استعارة فكر روسى أو غربى أيا كان نوعه ولا يعنى هذا ان الإسلام يحول دون التجديد او ينكر التطور فالحياة الإسلامية والفكر الإسلامى تطور وتجدد وحاول أن يلائم بين نفسه وبين تيارات الحياة واستفاد من حضارات السابقين وكل ذلك كان فى إطار إسلامى ■

الجمهورية ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ١٩٩١/٥/٢٩

عبد الجليل شلبى

درس فى
التجـــــرد والإنصـــــاف

قدمن حين لآخر، يفاجئنا بعض الباحثين الغربيين بكتابات عن الظاهرة الإسلامية تدهشنا فى مدى إنصافها وموضوعيتها، الأمر الذى نفتقده فى معالجات أكثر أقرانهم من «الليبراليين العرب» ليس ذلك فقط وإنما تبلغ المفارقة ذروتها حين نجد أن تلك الكتابات الغربية تقابل باستياء من جانب نفر من أولئك الباحثين العرب وفى نموذج سنعرض له تواً، وجدنا أحدهم قد سجل ضيقه بكل ما جاء منصفاً وموضوعياً من كتاب فرنسى صدر أخيراً عن الظاهرة الإسلامية فى شمال أفريقيا حيث وجه اللوم والاتهام للمؤلف فى تقديمه للترجمة العربية من الكتاب لمجرد أنه التزم الحياد والمنهج العلمى وخرج عن إطار الخطاب الغوغائى المعتمد فى العالم العربى!

بين أيدينا اثنان من جنس تلك الكتب. أولهما: صدر هذا العام فى الولايات المتحدة بعنوان «التهديد الإسلامى: وهم هو أم حقيقة؟» ومؤلفه هو جون اسبوزيتو أستاذ دراسات الشرق الأوسط بجامعة الصليب المقدّس «هولى كروس» وصاحب الدراسات العديدة حول العالم الإسلامى ومستجدأته السياسية والفكرية. أما الكتاب الثانى: فهو للباحث الفرنسى فرانسوا بورجا، وعنوانه فى طبعته الأصلية هو «الإسلام فى المغرب ـ صوت الجنوب»، وحين صدرت طبعته العربية فى القاهرة منذ شهرين كانت بعنوان: «الإسلام السياسى ـ صوت الجنوب». [المفروض فى هذه الحالة أن منطقة المغرب العربى هى الجنوب بالنسبة لأوروبا]. مؤلف كتاب «التهديد الإسلامى» ـ جون أسبوزيتو ـ يستدعى مختلف الأسئلة التى أصبحت تلح على الوعى الغربى فى الآونة الأخيرة. فهو يتساءل: هل يشكل الإسلام تهديداً فعلياً للغرب؟ هل صحيح أنه أصبح العدو الأول بعد انتهاء الحرب الباردة وزوال الخطر الشيوعى هذا غدا العدو الأخضر [المسلمون] هو البديل عن العدو الأحمر ـ الشيوعى ـ؟ هل الغرب والإسلام مقبلان على صدام لا محالة واقع بينهما فى الأجل القريب والبعيد؟ هل يهدد الطرف الإسلامى الغرب بما فى ذلك مصالحه وقيمه الديمقراطية؟ هل أصبح المسلمون هم إمبراطورية الشر الجديدة؟ كان [الرئيس السابق ريجان قد وصف الاتحاد السوفيتى بأنه إمبراطورية الشر]. بعد ما عرض تلك الأسئلة ورصد الإجابات الشائعة فى الأوساط الغربية عنها [وكلها بالإيجاب] لفت النظر إلى تأثر النظرة الغربية بأمور أربعة:

● أولها: صفحات التاريخ التى يحتل فيها الصراع بين الإسلام والعالم الغربى صفحات كبيرة كثيرة، منذ الصراع ضد الروم فى القرن الأول الهجرى [السابع الميلادى] إلى الحروب الصليبية فى القرنين الحادى عشر

والثانى عشر الميلاديين إلى الحملات الاستعمارية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

● ثانيها: الانطباعات التى ترسخت فى الأذهان عقب الثورة الإسلامية الإيرانية ثم احتلال الرئيس العراقى صدام حسين للكويت.

● ثالثها: العناوين الآتية من العالم الإسلامى التى أصبحت تحتل مكاناً بارزاً فى الإعلام الغربى، وصار لها إيقاعها المؤرق والمفزع بين الأوروبيين والأمريكيين وفى مقدمتها عبارات حزب الله وجند الله والجهاد المقدس ودار الحرب أو دار الكفر.

● الأمر الرابع: هو الفراغ الذى نشأ بعد انهيار الاتحاد السوفيتى، والذى يطلق عليه المؤلف وصف «فراغ الخطر» حيث لم يعد الغرب يجد عدواً يتحداه ويستنفر قوته ويوجه إليه آلته العسكرية الضخمة. ومن ثم فقد رشح الإسلام ليقوم بهذا الدور، قال اسبوزيتو: أنه ما لم يتم التخلص من عبء التاريخ وتأثيراته. ومن المبالغات والتهويلات التى تحيط بالشأن الإسلامى، فلن يتسنى لأحد أن يفهمه أو يتعامل مع أهله على نحو صائب إذا ما تحقق ذلك. فإن الباحث المدقق فى قراءة الخطاب الإسلامى - على حد تعبير المؤلف - يلاحظ أن الإسلام يحتمل تفسيرات وتأويلات عديدة. فكما أن محاكم التفتيش خرجت من عباءتها المسيحية ثم قدر للديمقراطية أن تتوافق معها وفى ظلالها، كذلك الإسلام. بوسع البعض أن يوظفوه فى شىء كثير يرجع بالناس إلى الوراء، وبوسعهم أن يصنعوا به حضارة عظيمة، كما حدث بالفعل وهو الحاصل الآن، فهؤلاء وهؤلاء موجودون فى الساحة، ولكن الأضواء الكثيفة تسلط على طرف دون آخر، الأمر الذى يشوه الحقيقة، ويثير مخاوف كثيرين بصورة مصطنعة وغير مبررة. وصحيح أن الإسلام واحد، لكن تفسيراته مختلفة، كما أن اتباعه يتوزعون على أقطار شتى. ومن الصعب أن يعتبر العالم الإسلامى الآن كتلة واحدة.. من ثم فالخوف من عداء المليار مسلم وانقلابهم على الغرب أو اشتباكهم معه. هو من قبيل الأوهام التى لا أصل لها فى الواقع فالحكومات الإسلامية تحتفظ بعلاقات جيدة مع الغرب [ليس دقيقاً القول بأن إيران معادية تماماً للغرب على إطلاقه، لأن اشتباكهم الأصلى كان مع الولايات المتحدة الأمريكية، بينما ظلت ومازالت تحتفظ بعلاقات إيجابية مع أوروبا واليابان]. فى رأيه أيضاً أن «الجهاد الإسلامى» ليس حركة واحدة، يخشى منها على الغرب، ولكنها جماعات متفرقة، متباينة، مشتتة الأهداف. وقد كان مصيبا ودقيقاً حين ذكر أن بعض الحركات الإسلامية [الأصولية أو المتطرفة] المعادية للغرب هو فى جوهره عداء أيديولوجى ثقافى وليس عداءً عسكرياً. فالمنخرطون ضمن تلك الجماعات يرفضون النموذج الحضارى الغربى لسبب أو لآخر، حيث هم ضد الهيمنة الغربية وليسوا ضد الغرب لذاته.

هل يمثل الإسلام خطراً أم تحدياً؟

● كان ذلك هو السؤال الذى ختم به اسبوزيتو كتابه. وفى الإجابة عنه فإنه ذكر بوضوح أن الإسلام ليس خطراً لا على الغرب أو الولايات المتحدة، ولا خطراً على الديمقراطية، ولكنه يمثل تحدياً ثقافياً وحضارياً للمشروع الغربى، يجب التعامل معه على قاعدة من الفهم والاحترام.

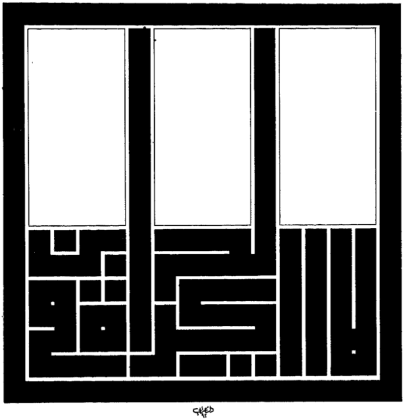
- الغرب يكرر خطأه -

كتاب اسبوزيتو محاولة جادة وهامة حقاً للإطلال من الخارج على الإسلام. أما كتاب «الإسلام السياسى» لمؤلفه فرانسوا بورجان - فهو وان اتسم بذات القدر من الجدية والأهمية، إلا أنه جاء بمثابة رؤية من الداخل انصبت على المسلمين. وهو حصيلة جهد ميدانى واسع النطاق، قام به المؤلف الذى درس على الطبيعة أوضاع الجالة الإسلامية، والتقى برموزها وقادتها فى مختلف دول المغرب العربى، إضافة إلى حوارات عدة أجراها فى القاهرة مع بعض الباحثين المعنيين بالظاهرة الإسلامية. الكتاب ينقسم إلى جزءين، أولهما: ينصب على محاولة فهم ودراسة طبيعة عموم الظاهرة الإسلامية، بمختلف ملابساتها وتوجهاتها. والجزء الثانى: يتتبع

الظاهرة فى مختلف الأقطار المغاربيـة. يهمنا الجزء الأول بقدر أكبر، لأنه يكاد ينسحب على العالم العـربى فى مجمله. لهذا سنركز عليه فى الحيز المحدود المتاح الآن ثمة «محطات» مهمة فى هذا الجزء نبه إليها المؤلف، تتمثل فيما يلى:

● إن الغـرب كـرر فى الثمـانينـات الخطأ الذى انزلق إليه فى الخمسينيات. فقد وقف موقف الرفض والعداء لظاهرة المد القومى التى عمت العـالم العربى مرتبطة بمرحلة الاستقـلال الوطنى فى الخمسينيات وهو الآن يفعل الشىء ذاته فى تعامله مع الظاهرة الإسلاميـة حيث يناصبها العداء النابـع من سوء الفهم وسوء التقدير.

● إن الجنـوب الـذى هـو المغـرب العربى بل العالم العربى كلـه حاول فى الخمسينيـات والستينيـات أن يفصـل مستقبله السياسى عن مستقبل الغرب، عن طريق حركات الاستقلال. كما أخذ يعبر عن رغبته فى مزيد من الاستقلال فى إدارة مـوارده الماديـة. عبر إجـراءات التأميم. وهو الآن من خـلال الظاهـرة الإسلامية وبالإسلام السياسى - يحاول أن يستعيـد نفوذه عـلى المنـاطق التى اغتصبها الشمال أيديولوجيا. إذ بعـد الشوط الذى قطع على طريق الاستقلال العسكرى والسياسى والاقتصادى. فمن الطبيعى أن يسعى الجنوب إلى تكريس استقلاله الثقافى والحضارى. وتـوجهه إلى الإسلام هو المعبر الحقيقى عن ذلك.



«لا اكراه فى الدين » خط للفنان منير الشعرانى

● انِ الإسـلاميين ليسـوا كائنـات غريبة هابطة من السماء. ولكنهم إفراز واقـع يعـج بـالمتغيـرات والضغـوط السياسية والاجتماعية. ومن السذاجة ان يـوصفـوا جميعـاً بـالتعصب أو التشدد، ومن الخطورة بمكـان أن يتم الخلط بين فصائل الإسلاميين حيث أنه من الضرورى أن يلاحظ الجميع الفرق بـين المجرى الـرئيسى للظاهـرة، وبـين الفصائل الهـامشية التى تتحـرك على ضفافه. وقد وقع كثيرون فى ذلك الخلط وآثر آخرون أن يركزوا عـلى الفصـائل الهامشية التى تتسم بالشذوذ الفكرى والـعنـف فى السلـوك الاجتمـاعـى والسيـاسى متجاهلـين الجسم الرئيسى الذى لا تشوبه أمثال تلك الشوائب. مثل ذلك الخلط يعد خطـأً منهجياً ومعـرفياً فادحاً، فى مثل خطورة الخلط بين اليسار

البرلمانى الأوروبى أو الحزب الاشتراكى الفرنسى، وبين المجموعة الإرهابية الفرنسية الصغيرة المعروفة باسم «العمل المباشر» رغم ما للطرفين من تحفظات تجاه الرأسمالية كما أنه فى مثل خطورة الخلط بين الحزب الجمهورى ومنظمة كوكلاس كلان العنصرية فى الولايات المتحدة رغم أن الاثنين ينتميان إلى مربع اليمين.

● إن التيارات الهامشية فى الظاهرة الإسلامية ـ خصوصاً تلك التى تعتمد العنف ـ هى من إفرازات غيبة الديمقراطية، ومن ردود أفعال العنف الذى تمارسه السلطة. وقد أثبت ذلك عملية الرصد الميدانى لتطور العنف فى عدة أقطار مغاربية، فى مقدمتها الجزائر وتونس. بذل المؤلف جهداً طيباً فى محاولة إيضاح تمايزات الظاهرة الإسلامية وتتبع الفروق بين الجماعات المشتغلة بالعمل السياسى وتلك المعنية بالدعوة والتبليغ، أو بالتصوف، وما هو تقليدى منها أو أصولى أو سلفى، وما هو متشدد أو متطرف أو سائر على درب العنف. وألقى عند تلك الصفحة الأخيرة السؤال التالى: هل هو عنف سياسى إسلامى أم أنه عنف اجتماعى؟ فى الإجابة حذر من أمرين: أولاً، من الوقوع فى منزلق نفى وجود العنف أو الإفراط فى تقييمه. وثانياً ـ من عدم الانتباه إلى أن العنف هو ظاهرة هامشية وليست أصيلة فى الحالة الإسلامية.

فى صلب الإجابة ذكر أن عناصر الإسلام السياسى هى التى تصنع الإسلام السياسى وليس العكس، لأن الأساس الاجتماعى هو الذى يحدد التعبير السياسى عن هذا التيار. «فالعنف ليس حصيلة عنصر بعينه فى ظاهرة الإسلام السياسى، ولكنه حصيلة النظام الاجتماعى برمته، فى فترة ما بعد تطوره التاريخى». من ثم فإن رصد وقائع العنف منفصلة عن الإطار الذى خرجت منه هو خطأ آخر ينبغى الحذر من الوقوع فيه، من هذه الزاوية يقرر المؤلف أن العنف الاجتماعى هو الأصل الذى يجب التوجه إليه، إذا ما أريد تحرى الحقيقة فى المسألة والتعامل الجاد مع أسبابها.

هل هم ديمقراطيون؟

يركز المؤلف على الخلفية الاجتماعية والتربوية، مشيراً إلى أن المشاركين فى العمل السياسى مرتبطون بخلفياتهم تلك



د. نصر حامد ابوزيد

أكثر من ارتباطهم بإطارهم المرجعى. من ثم فالمشكلة الحقيقية ـ من وجهة نظره ـ هى فى الواقع غير الديمقراطى الذى يعيش فى ظله الجميع، الإسلاميون وغيرهم.

وهو إذ يشير إلى أن التعبيرات المذهبية الأولى للإسلام السياسى قامت على رفض لمبدأ الديمقراطية [وهو رأى مردود وفيه نظر]، ألا أنه يتحفظ على دعوى التناقض بين قوى الإسلام السياسى والفكر الليبرالى، ويشير إلى قبول العديد من الحركات الإسلامية المعاصرة بقواعد المشاركة الديمقراطية. فى السنوات الأخيرة خاصة.

هذا المسار للمؤلف أغضب مقدم الطبعة العربية للكتاب وهو أحد أساتذة آداب القاهرة، فاتهمه بالتحيز و«الوقوع» فى التسليم بكثير من أطروحات الإسلام السياسى! وهو غضب مفهومة أسبابه. فالمؤلف الفرنسى كان حريصاً على التجرد والحياد ومستعداً للفهم والتفاهم بينما مقدم الكتاب ـ العربى المسلم ـ بدأ شديد الحساسية إزاء الإسلام ذاته وشديد العداء للظاهرة الإسلامية ورافضاً لأى فهم أو تفاهم!

المؤلف الفرنسى كان من رأيه أن الشريعة قابلة للتفاعل مع المجتمع وأن الدور المرجعى الذى تمارسه فى الواقع الإسلامى قريب من فكرة القانون الطبيعى الذى اعتبر مصدراً استلهمت

منه بعض القيم والقوانين فى التجربة الغربية.

أما صاحبنا العربى المسلم فقد اعتبر الإسلام «تاريخياً»، أى أقرب إلى الفولكلور الذى انتهى زمانه! - ورفض مقولة المؤلف أن الإسلام السياسى يمكن أن يستوعب القيم الغربية [التى هى قيم إنسانية فى الواقع]، مصراً على أنه حالة ميئوس منها. ثم وصف الشريعة بأنها «شذرة إلهية مقدسة تحدد حدود حركة الإنسان» [!] - وانكر على المؤلف المقابلة بينها وبين فكرة القانون الطبيعى، مشيراً إلى تفوق القانون الطبيعى.. «المتغير والمتحرك» بينما الشريعة تعنى المقدس، ومن ثم تعود بالمجتمع إلى «الثيوقراطية» من باب خلفى؟!

وعندما تحدث الفرنسى عن اتجاه رموز الإسلام السياسى إلى القبول بالتعددية وإلى إقبال المرأة على ذلك الاتجاه وتفاعلها الإيجابى معه فإن العربى المسلم الهمام استشاط غضباً وكتب يقول:

إن التعددية التى يدعو إليها الإسلاميون طالبوا فيها المسيحيين بالمشاركة تحت «غطاء الإسلام» ثم تساءل: وماذا عن الملاحدة فى مثل هذه التعددية؟! وهل هناك إمكانية لتداول السلطة بين المسلمين والمسيحيين؟! [لاحظ أن كلا من الدستور السويسرى والنرويجى ينصان على أن رئيس الدولة يجب أن يكون مسيحياً وأن ملكة إنجلترا هى رئيسة الكنيسة].

على صعيد آخر سأل صاحبنا العربى منكراً قول الفرنسى «إن الإسلام السياسى لا يعادى المرأة» أى امرأة تلك التى لا يعاديها؟ وبعد أن رد قائلاً إنها المرأة المنخرطة فى نشاطه، وحتى يتساءل: وماذا عن المرأة المتبرجة السافرة المتحررة من أيديولوجيته؟ [مختزلاً القضية فى مجرد الحجاب والسفور دون نظر إلى مبدأ مشاركة المرأة فى الحياة العامة].



غير أن أطرف نقد وجهه الباحث العربى للمؤلف الفرنسى أن الأخير «تجرأ» وأشار إلى علمانية المشروع القومى. وادعى الباحث العربى أن الأستاذ سيد قطب هو أول من أشاع هذه الأطروحة - وهى معلومة مغلوطة - واستند فى محاولته إثبات «أصولية» المشروع القومى إلى أن المسئولين فى البلاد يحضرون الاحتفالات الدينية ويكرمون حفظة القرآن، ويمنحون الأوسمة «لرجال الدين» [!] - متجاهلاً أن دستور دولة الوحدة - التى قامت بين مصر وسوريا فى سنة ٦١ لتكون نواة الدولة القومية - أسقط النص على أن دين الدولة الرسمى هو الإسلام وناسياً أن علمانية المشروع القومى كانت أحد محاور الجدل الرئيسية التى ثارت فى ندوة الحوار القومى الدينى حين عقدت فى القاهرة عام ١٩٨٩. وكلام القوميين أنفسهم المتداول بين أيدى الكافة، يكذب ادعاء الباحث العربى ويهدم كل ما قاله من أساسه.

عندما قرأت الكتاب وجدتنى أشد على يد مؤلفه الفرنسى وأدعو الله له بالتسديد، وأرثى لحال العربى صاحب المقدمة داعياً له بالهداية! ■

(الأهرام ١٩٩٢/١٢/٨)

فهمى هويدى

خطـــاب الإســـلام الســـيـاســـى والـــعـــنـــف المـســتـــتـــر

قد رغـم أننـى مـن أوائـل الذين أشاروا إلى أن الفرق بين « **الاعتدال** » والتطرف فى تيارات الإسلام السياسى فارق فى الدرجة لا فى النوع فإننى تحاشيت المشاركة فى زحام الكتابة عن الإرهاب والتطرف لأسباب موضوعية ليس هنا مجال الإشارة إليها .

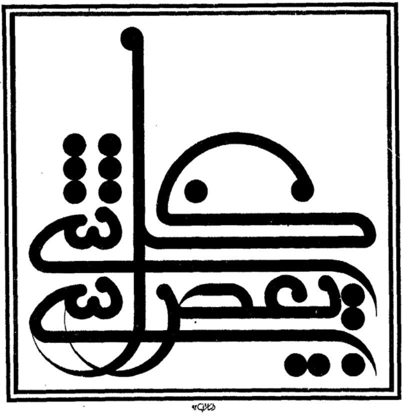
وليس الذى يحفزنى اليوم إلى الكتابة مجرد تناول الأستاذ **فهمى هويدى** لمقدمتى المترجمة العربية لكتاب المؤلف الغربى **فرنسوا بورجا** عن الإسلام السياسى وإنما ما يتضمن هذا النقد من آليات خطابية تتسم بالعنف وتفضى إلى الإرهاب الفكرى وتلك الآليات تحديداً ستكون محوراً تحليليا لا رداً على **فهمى هويدى** فقط بل كشفا لآليات الخطاب الذى يحرص على التخفى تحت قناع « **الاعتدال** » فى حين أنه يخوض حتى الأذقان فى التطرف والعنف والإرهاب وليس الحديث عن الخطاب التسلطى القمعى الإرهابى حديثاً جديداً ابتدئه من عندى أى أنه ليس « **بدعة تستوجب** » « **التكفير** » بل هو نهج فى الكشف عن آليات الخطاب الخفية استقر علمياً فى مناهج تحليل الخطاب فى الفكر الفلسفى والنقدى المعاصر .

ومن حسن حظ الأستاذ **فهمى هويدى** . والخطاب الذى يعد خطابه نموذجاً له أن موضوع التحليل سيكون ما كتبه فى الأهرام يوم ١٩٩٢/١٢/٨ م تعليقا على مقدمتى للكتاب وهى لا تتجاوز الصفحات العشر ومعنى ذلك أن مادة التحليل مادة محددة كميا وهو أمر يساعد المحلل فى إنتاج تحليل عميق كاشف فى هذه المساحة المتاحة للنشر ، ولعل هذا التحليل الذى سأقدمه لآليات الخطاب أن يضيف آليات جديدة لتلك الآليات التى سبق أن رصدتها فى دراسة سابقة بعنوان « **الخطاب الدينى المعاصر** » آلياته ومنطلقاته الفكرية من هذه الزاوية أشكر له ان اتاح لى تلك الفرصة المزدوجة أن أشارك فى المساهمة فى تحليل أسباب العنف والإرهاب ولو على مستوى الخطاب من جهة وأن أضيف إلى ما سبق أن كتبته إضافات جديدة من جهة أخرى .

والتطرف فى معناه اللغوى هو لزوم طرف فى مواجهة طرف آخر فالمتطرف يلزم اتجاهاً معاكساً نقيضاً لخصم

حقيقى أو متوهم واقعى أو متخيل وهو لا يكتفى بذلك فحسب بل لا يدرك الظواهر إلا فى سياق « **تطرف** » أى يدركها فى علاقاتها التطرفية أو « **المتطرفة** » لذلك يحرص الخطاب الدينى للإسلام السياسى ـ مثلا ـ أن يضع نفسه فى الطرف المقابل النقيض للخطاب القومى الذى يصر على وصفه بأنه « **علمانى** » حرصا على تأكيد علاقة التضاد والتنافر بين الطرفين وفى افتتاحية المقال المذكور **لفهمى هويدى** نلاحظ علاقات « **التضاد** » و « **التطرف** » التى ينشئها بين الكتابات الغربية عن ظاهرة الإسلام السياسى وبين هذه الكتابات التى يصفها بأنها « **مدهشة** » فالخطاب الغربى الذى يتناول ظاهرة الإسلام السياسى يتسم عموماً بعدم التجرد والإنصاف وبانتفاء الموضوعية والنزاهة عن منظورته لذلك يندهش الكاتب والدهشة تعبير عن خروج الشىء من غير معدنه وأصله من وجود الكتابات الموضوعية المنصفة . يقول **فهمى هويدى** : من حين لآخر يفاجئنا بعض الباحثين الغربيين بكتابات عن الظاهرة الإسلامية تدهشنا فى مدى إنصافها وموضوعيتها » .

نحن إزاء عناصر « **المفاجأة** » التى تقضى إلى « **الاندهاش** » ثم وجود كتابات غربية محايدة منصفة يضعه فى خانتين كل واحدة منهما فى طرف مقابل للطرف الآخر ولسنا هنا بصدد مناقشة



«كل شىء بعضه شىء » لابن عربى ـ خط للفنان منير الشعرانى

صحة الحكم أو صوابه بقدر ما نحن بصدد الكشف عن بنية « **التطرف** » **فى الخطاب موضوعنا وتتأكد هذه البنية حين يصف فهمى هويدى** الخطاب العربى عن ظاهرة الإسلام السياسى بأنه « **خطاب غوغائى** » ويضعه فى نفس خانة « **عدم الإنصاف** » التى يضع فيها الخطاب العربى لكن أهم من ذلك وصف تقديمى للكتاب على النحو التالى وإنما تبلغ المفارقة ذروتها حيث أن تلك الكتابات الغربية تقابل باستياء من جانب نفر من أولئك الباحثين العرب وفى نموذج سنعرض له توا وجدنا أحدهم قد سجل ضيقه بكل ما جاء منصفاً وموضوعياً فى كتاب فرنسى صدر أخيراً عن الظاهرة الإسلامية فى شمال أفريقيا حيث وجه اللوم والتهم للمؤلف فى تقديمه للترجمة العربية من الكتاب لمجرد أنه التزم الحياد والمنهج العلمى وخرج عن إطار الخطاب الغوغائى المعتمد فى العالم العربى . نحن هنا مرة أخرى إزاء

معركـة الوجـه والقنـاع

« **مفارقة** » يحرص الكاتب على تسجيلها بين منهج كاتب المقدمة وبين منهج مؤلف الكتاب المتسم بالتجرد والإنصاف والحياد ويضيف **فهمى هويدى** إلى المفارقة تأكيد أن كاتب المقدمة سجل ضيقه بـ « **كل** » وليس بعض ما جاء منصفاً وموضوعياً ويعود ليؤكد ان كاتب المقدمة يوجه اللوم والاتهام للمؤلف لمجرد انه التزم الحياد والنهج العلمى لا لأى سبب آخر بعبارة أخرى يحرص **فهمى هويدى على وصف مقدمة الكتاب وعلى وصف كاتبها بالمعاداة التامة الكاملة لكل ما هو علمى وموضوعى ولكل ما هو محايد ونزيه فى الكتاب ولا عجب فى ذلك من منظور الكاتب « المعتدل »** أليس خطاب كاتب المقدمة جزءا من « الخطاب الغوغائى المعتمد فى العالم العربى ؟ ! والمقابل كله بعد هذه المقدمة الدالة الكاشفة محاولة لإثبات هذا التناقض الحاد بين كاتب المقدمة ومؤلف الكتاب التناقض الذى يضعها كل فى طرف مقابل للطرف الآخر ومعادله ولأن هذا التصور دال على بنية عقل الكاتب فهو دال على بنية ذهنية « **متطرفة** » لاتدرك الظواهر إلا من علاقات التناقض والتضاد والتطرف ولنعد لمقدمة الكتاب التى ينقدها **فهمى هويدى** لنزى مدى صدق تصوره أو مدى أيديولوجيته وأعتذر له عن استخدام هذا المصطلح الغربى الكافر ! ! المتطرف .

يبدأ كاتب المقدمة تقديمه للكتاب ببيان أهمية القارىء العربى تلك الأهمية التى حفزته للمساهمة بجهد المراجعة التى استغرقت عدة شهور من عدة زوايا : أولها « أنه يقدم ظاهرة الإسلام السياسى من منظور المراقب الغربى أى الباحث الخارجى الذى تتمتع رؤيته بدرجة من الموضوعية قد لا تكون متاحة بنفس القدر من الوضوح للباحث العربى المسلم . سواء كان هذا الأخير متعاطفاً مع الظاهرة أم كان معارضاً لها الباحث هنا فى هذا الكتاب محايد إلى حد كبير أى بقدر ما تسمح به حدود الموضوعية الإنسانية التى لا ينتفى فيها الانحياز انتفاء مطلقاً (ص ٧ من الكتاب) .

هذا هو الحكم لكاتب المقدمة على الكتاب وهو الحكم الذى تم شرح مبرراته على طول التقديم والقارىء للمقدمة يدرك مدى الحرص على إبراز الإيجابيات التى هى ذاتها الإيجابيات التى حرص **فهمى هويدى** على إبرازها مستفيدا دون شك فى قراءاته للكتاب من تلك المقدمة رغم « **التطرف** » البادى فى الحكم عليها وعلى صاحبها لا لشىء إلا لأنه غير متطرف ، **فهمى هويدى** فى الحقيقة هو المتطرف فى الثناء على الكتاب دون الدخول فى حوار معه ولأن كاتب المقدمة يحرص على الحوار من منطلق الحرص على الإفادة والثراء العقلى والمنهجى فقد عرض إيجابيات الكتاب وناقش بعض سلبيات هذا المنهج المنصف المحايد لا يرضى عنصرية « **المتطرف** » فلا يرى فى الكتاب إلا « **الحقيقة** » ولا يرى فى المقدمة إلا « **الخطأ** » من الايجابيات التى ابرزتها المقدمة للكتاب وتحدث عنها **فهمى هويدى** كذلك - أن الكتاب وان كان يناقش الظاهرة فى بلاد المغرب العربى فإن النتائج تنسحب على الظاهرة فى مجملها فى العالم العربى ومن تلك الايجابيات الاعتماد على الشهادات ذات الصفة الوثائقية وكذلك النظر إلى الظاهرة فى صيرورتها الاجتماعية والتاريخية مما ينفى عن الظاهرة الوصف الذى دأب عليه الإعلام العربى والغربى بأنها « **نبت دخيل** » ومن الايجابيات التى رصدتها المقدمة بالإضافة إلى ما سبق ذلك كله إدراك المؤلف لتعددية الظاهرة من جهة وإلى أسباب « **العنف** » الحقيقية من جهة اخرى وهى الأسباب التى تجعل منه ظاهرة اجتماعية سياسية وليست صفة تتوحد بالإسلام السياسى .

لم يأت **فهمى هويدى** فى الإيجابيات التى رصدها للكتاب بإيجابية واحدة لم يرصدها التقديم الذى وضعه فى خانة « **العداء** » و « **الهجوم** » و « **الأتهام** » للكتاب ولصاحبه إن مشكلة **فهمى هويدى** ومشكلة الخطاب الذى يمثله . أنه لا يقبل أقل من الاتفاق التام ومن التسليم المذعن لأطروحاته دون نقاش لا يكفيه مثلا أن يصف كاتب

المقدمة الكتاب بأنه تحليل عميق وخصب للظاهرة ولا وصفه لدفاع المؤلف عن الإسلام السياسى ضد إلصاق « **العنف** » **به وحده بأنه دفاع مشروع إلى حد كبير** « **ص ١٠** » **لا يكفيه كل ذلك بل يطلب من كاتب المقدمة** « **عدم الاختلاف** » والتسليم بكل ما جاء فى الكتاب من تحليلات إن الفارق بين الخطاب« **المتطرف** » وبين الخطاب « **المحايد** » أن الأخير يقبل الحوار والاختلاف بينما لا يتسع له صدر الأول لذلك يقول كاتب المقدمة « إن كتابا على هذه الدرجة من الأهمية والعمق يستحق النقاش بقدر ما يسمح به المجال والنقاش نوع من التحية الحقيقية « ص ١٠ » لكن النقاش ـ الذى هو نوع من تحية الكتاب والاحتفاء به وتقديمه للقارىء العربى يتحول فى أوصاف **فهمى هويدى** إلى « **غضب** » يرى **فهمى هويدى** أن أسبابه مفهومة ثم يتطوع بشرح أسباب غضبى الذى توهمه قائلاً : « **فالمؤلف** الفرنسى كان حريصا على التجرد والحياد ومستعداً للفهم والتفاهم بينما مقدم الكتاب ـ العربى المسلم ـ بدا شديد الحساسية إزاء الإسلام ذاته وشديد العداء للظاهرة الإسلامية ورافضاً لأى فهم أو تفاهم شديد فى سياق الحديث عن مؤلف خطاب الإسلام السياسى من التعددية يرى **فهمى هويدى** أن كاتب المقال العربى المسلم الهمام استشاط غضبا إلخ . واحيلك عزيزى القارىء لتقديم الكتاب لتتأكد بنفسك من صدق تصورات فهمى هويدى عن « **الغضب** » و « **الغضب المستشيط** » فى خطابى ومن الواضح فى العبارت الواصفة أنها فى الحقيقة كاشفة عن تحول خطاب **هويدى** من « **التطرف** » إلى « **العنف** » وهو تحول طبيعى فالتطرف يسعى إلى إلغاء الآخر ولا سبيل لذلك إلا بالعنف .

آليات العنف فى خطاب **هويدى** عديدة منها الإصرار على إيراد صفة « **العربى المسلم** » فى سياق الاستنكار والاستغراب وفى سياق المقارنة مع الغربى المسلم والصدام يقضى من خلال المقارنة لا إلى نفس الصفة فحسب بل إلى إلصاق ما هو أشد من نقيضها فإذا كان غير العربى وغير المسلم منصفاً ومحايدا إلى هذا الحد فما الحكم على العربى المسلم الذى لا يكتفى بالتحيز وعدم الإنصاف بل يستشيط غضباً ويهاجم ويتهم نحن هنا نكشف عن « **فحوى** » الخطاب ولا نقول « **المسكوت عنه** » حتى لا يتوهم **هويدى** أننا نستنطقه بما لم يقل الحكم مفهوم ولكن **فهمى هويدى** لن يقوم بالتنفيذ ، فهناك جهة التنفيذ الجاهزة المستعدة ثم يستنكر « **المعتدلون** » الإرهاب والعنف . الآلية الأخرى من آليات العنف والإرهاب فى خطاب **هويدى إنه يصف كاتب المقدمة** « **العربى المسلم** » مرة أخرى بأنه « **شديد الحاسية إزاء الإسلام ذاته وشديد العداء للظاهرة الإسلامية** » هنا يفترض **هويدى** ان الظاهرة الإسلامية هى الإسلام ذاته وهذا ما أطلقت عليه فى دراستى السابقة « **آلية التوحيد بين الفكر والدين** » الظاهرة الإسلامية ظاهرة سياسية كما أسهب فى تحليل بورجا وكما وافقه **هويدى وأى** موقف منها هو موقف سياسى وليس موقفنا من الدين . **هويدى** « **المعتدل** » كثيراً ما يضع الفروق ويبدو واعيا بمسألة **تعدد** التأويلات وقد مدح أحد الكاتبين اللذين يناقشهما فى كفالة المذكور لإدراك **هذا** التعدد كما مدح كتاب **بورجا** وهو مديح شاركته فيه فى تقديمى لكتاب **بورجا** .

لكنه على مستوى اللاوعى . الذى ينكشف من تحليل بنية خطابه . يوحد بين الظاهرة والإسلام ذاته لذلك يتهم كاتب المقدمة بأنه شديد الحساسية ضد الإسلام ويقع فى نفس التوحيد بين الإسلام وتأويلاته المتعددة حين يستنكر نقدى بمقارنة **بورجا**بين « **الشريعة** » و « **القانون الطبيعى** »

يتجاهل الخطاب الذى يمثله **هويدى ـ تجاهلاً** تاماً سياق الخطاب النقيض ويلجأ إلى الاستشهاد على طريقة : « **لا تقربوا الصلاة** » . من ذلك مثلا أن يقول **هويدى** عن خلافى مع **بورجا** فى لغة استفزازية عدائية قمعية .. أما صاحبنا العربى المسلم فقد

□ □ □ معركة الوجه والقناع

اعتبر الإسلام تاريخياً أى أقرب إلى الفولكلور الذى انتهى زمانه (؟ ! ! لاحظ الأوصاف الخطيرة) ورفض مقولة المؤلف أن الإسلام السياسى يمكن أن يستوعب القيم الغربية مصراً على أنه حالة ميئوس منها ثم وصف الشريعة بأنها شفرة إلهية مقدسة تحدد حدود حركة الإنسان وأنكر على المؤلف المقابلة بينها وبين القانون الطبيعى مشيرا إلى تفوق القانون الطبيعى (! ! لاحظ كلمة **« تفوق » التى لم ترد) المتغير والمتحرك بينما الشريعة تعنى المقدس ومن ثم (لاحظ تركيب الجملة التى تجعل العلاقة بين القول والحكم علاقة سبب ونتيجة وهى علاقة من صنع هويدى) تعود بالمجتمع إلى الثيوقراطية من باب خلفى فى هذا الاستشهاد خلط هويدى** الموضوعات ولخص القضايا تلخيصاً مخلاً أدمج فيها أوصافه وأحكامه موهماً القارىء بهذا الخلط الماكر الخبيث إن كاتب المقدمة يناهض الإسلام دينا وعقيدته وهذا إرهاب لا يخيفنى . ولا يجب أن يخيف أحدا وأحكام لا تستحق عناء الرد والمناقشة فليس من قبيل الفطانة أن يناقش من لا يرى فى التاريخ إلا الفولكلور ومن يتحدث عن « **الفولكلور** » بهذا القدر من الاستخفاف .

أهم من ذلك كله أن الكاتب لا يناقش أيا من الأفكار التى اختلفت فيها مع **بورجا** مكتفيا بالأوصاف الموهمة بالانحراف الفكرى والزندقة والكفر والإلحاد ولا يكتفى خطاب **هويدى** بذلك كله بل يلجأ إلى آلية من آليات نفى الآخر هى التجهيل والحديث عن كاتب التقديم بوصفه أحد أساتذة آداب القاهرة يستحق وقفة تحليلية فى الكتاب ثم ذكر الاسم فقط دون الوظيفة وفى مقال **هويدى** ذكر الوظيفة فقط مع تحاشى ذكر الاسم تماماً لن أشير إلى مكالمة تليفونية منذ عام تقريباً شرفنى بها **فهمى هويدى** فى منزلى متسائلاً عن عناوين كتبى وأين طبعت وكيف يحصل عليها بقدر ما تهمنى الإشارة إلى هذا التجاهل للاسم اكتفاء بالصفات الساخرة هل تقع صفة « **استاذ بآداب القاهرة فى نطاق** « **السخرية** » الملازمة لكل الأوصاف التى أطلقها **هويدى** على كاتب التقديم ؟ ! المقصد الكلى للمقال بافتتاحيته وخاتمته يؤكد هذه الدلالة الساخرة الأمر الذى يطرح تساؤلاً آخر : هلى السخرية من كونى أحد اساتذة آداب القاهرة لها علاقة بكون الكاتب أزهريا ؟ ؟ وهل هى الطائفية القديمة والثأر القديم بين الأزهر وطه حسين ؟ ! ليت ممثلى الخطاب الدينى يكفون عن إشعال نار تلك الطائفية لأنها أوشكت ان تحرق الأخضر واليابس .

وختاماً إذا كان الخطاب بطائفيته وتطرفه وإرهابه يسعى إلى القمع فمن الطبيعى ان يتحرك من منطق « **الاستعلاء** » و « **التفوق** » و « **الهيمنة** » و « **السيطرة** » من هذا المنطلق يدعو لى **هويدى** فى آخر سطر من مقاله بالهداية لكن بدورى من منطلق « **التكافؤ** » و « **التساوى** » أدعوه إلى قراءة أعمالى المنشورة والمعروفة والمتداولة لا لكى يصدر أحكاماً لا تخيف احداً ولا تخيفنى بصفة خاصة بل يناقش ويتحاور ولكى يثبت فعلاً وواقعاً أنه ينتمى إلى فصيل سياسى يؤمن بالتعددية وبالحوار ويقر بحق الاختلاف هذا يا سيدى أو الطوفان مع تحياتى وعميق شكرى وأرجو عزيزى القارىء أن أكون قد نجحت فى تجاوز كل أو معظم . ما هو شخصى وقدمت لك تحليلا عاما كاشفاً عن العنف المستتر فى بنية الخطاب الدينى للإسلام السياسى من خلال نموذج **فهمى هويدى** فى مقاله بتاريخ ٨/١٢/١٩٩٢ ■



نصر حامد أبو زيد

قضية منعدمة
ومصارحة واجبة

أجهد الدكتور نصر أبو زيد نفسه كثيراً ليثبت أننى أنتمى إلى فصائل العنف والإرهاب، وذلك فى البلاغ الذى قدمه ضدى إلى من يهمه الأمر ونشره له «الاهرام» يوم السبت الماضى (١/٢٣)، ووصف فيه ما أكتب بأنه محمل «بعنف مستتر» استطاع هو أن يكتشفه من دون الكافة، من خلال رصده «لآليات الخطاب الذى يحرص على التخفى تحت قناع الاعتدال»، على حد تعبيره.

كان بلاغه ذاك رداً على نقد وجهته إلى تقديمه لكتاب «الإسلام السياسى» الذى ألفه فرانسوا بورجا، وسبق أن عرضت له فى هذا المكان، ضمن مقال نشر بتاريخ ٨ ديسمبر الماضى وليس عندى ما أرد به تهمة العنف والإرهاب، حيث أعتبرها دعوى فى قضية منعدمة كما يقول أهل القانون. ومع ذلك أغبط الكاتب على الجهد الجهيد الذى بذله من المقابلة بين المعانى والتنقيب وراء الألفاظ حتى توصل إلى اكتشافه المثير والمدهش!

لى فقط ملاحظتان على بلاغه:

● الأولى أنه اعتمد فى سعيه لإثبات التهمة فى حقى، ضمن ما اعتمد ، على عبارة أوردتها فى سياق مقالى وقلت عنه فيها أنه «بدا شديد الحساسية إزاء الإسلام ذاته، وشديد العداء للظاهرة الإسلامية». ووجدها دليلاً على تحولى من التطرف إلى العنف (؟!)

والحق أننى اعتبرتها إشارة مهذبة، أبديت فيها رأيى فى موقف الرجل ولم أشأ أن أفصل مقدراً أن أراءه الواردة فى مقدمة الكتاب كافية فى التدليل على ما قلت، دونما حاجة إلى تحليل لآليات أو التنقيب عن المعانى المستترة.

ولكن أما وقد أغضبته الإشارة فربما كنت مضطراً إلى التفصيل فيما أجملته رفقاً وتأدباً. وإذ لا يهمنى كثيراً عداؤه للظاهرة الإسلامية التي لم يقل أحد إنها هى الإسلام، ولكن «حساسيته» إزاء الإسلام ذاته هى التى تحتاج إلى وقفة. فالرجل مشغول منذ سنوات بمسألة «تأويل النص القرآنى» التى هى فى جوهرها عبث بالنصوص وتعطيل لها.

وهو القائل فى كتابات عديدة بفكرة «تاريخية» النص القرآنى وهى فكرة تتعارض فى منطلقها مع مقتضى الإيمان الدينى وتحضرنى هنا بادرة صالحة أوردها الدكتور نظمى لوقا ـ الذى لم يكن أصولياً ولا إرهابياً فضلاً عن أنه لم يكن مسلماً ـ فى بحث له حول «وحدة المعرفة» قدمه إلى المؤتمر الدولى الفلسفى الثالث الذى عقد سنة ١٩٨٠ ـ قال: «إن أقصى مناقشة للنص الدينى هى التحرى عن صحة وروده فى الوحى، أو صحة قيامه على أساس هذا الوحى. ولا ينبغى أن ينصرف البحث أبداً إلى وضع هذا النص فى ميزان العقل المشرع أو الحكم عليه وإلا كان هذا نكوصاً فى الإيمان».

إضافة إلى ذلك فالدكتور الكاتب له مقال نشر فى مجلة تصدرها وزارة الثقافة باسم «القاهرة» «عدد ١٥ يناير الحالى» قال فيه صراحة: إن حل مشكلات

□ □ □ معركة الوجه والقناع

الواقع إذا ظل يعتمد على مرجعية النصوص الإسلامية يؤدى إلى تعقيد المشكلات، حتى مع التسليم بأن الخطاب يقدم حلولاً ناجعة (!) ـ لاحظ أن رفضه ليس لمرجعيه النصوص الإسلامية ولكن لنص الدستور أيضاً ومن بين الحجج التى أوردها لإثبات مقولته: إن الشريعة لا تقبل الملاحدة تحت حمايتها ولا تمنحهم أى درجة من درجات المواطنة. أنه السيف أو الإسلام!! (ص١١١).

وهذا الهاجس الأخير يشغل الرجل بدرجة ملحوظة لأنه ردده فى مقدمة كتاب «الإسلام السياسى» حين انتقد قول الباحث الفرنسى أن الإسلام يقبل بالتعددية نتساءل: ماذا عن موقف الملاحدة من هذه التعددية؟! (ص١٤).

هذه آراء صريحة أثبتها الدكتور الكاتب، لم يلجأ فيها إلى الكشف عن المستور ولا إلى المعانى والكلمات.. فهل ظلمناه إذن عندما قلنا أنه «بدا شديد الحساسية» إزاء الإسلام؟ ـ وألا يعد ذلك الوصف مغالياً فى التخفيف والتهذيب، إذا ما قورن بالنصوص التى أوردناها له باختصار شديد ومنها الكثير والكثير؟ ـ أرأيتم مدى العنف والإرهاب الذى تعاملت به معه؟!

● الملاحظة الثانية أن الرجل أضاف فى ختام بلاغه ضدى تهمة جديدة غير العنف والإرهاب هى: الطائفية: ـ وبنى اتهامه لى مستخدماً عبقريته فى التأويل وتحليل الخطاب. فقد أشرت إليه بأنه «أستاذ بجامعة القاهرة» وكان ذلك مجاملة منى لأنه أستاذ مساعد فى حقيقة الأمر ولكنه اعتبر الإشارة بمثابة سخرية منه وأرجع تلك السخرية إلى حساسية من جانبى باعتبارى «أزهرياً» بينما هو منتسب إلى جامعة القاهرة. وتساءل عما إذا كان ذلك إحياء للطائفية القديمة. وللثأر القديم بين الأزهر وطه حسين. ثم قال محذراً: ليت ممثلى الخطاب الدينى يكفون عن إشعال نار تلك الطائفية، لأنها أوشكت أن تحرق الأخضر واليابس! لقد بنى الباحث الهمام خبير التأويل (!)، اتهامه لى بالطائفية على أساس أننى أزهرى، ولفق التهمة مستعيناً بخلفيات التاريخ وصراعات المطربشين والمعممين ولم يدرك أنه فضح موقفه فى افتعال التهم وحبكها لسبب واحد بسيط هو أننى خريج كلية الحقوق ومن جامعة القاهرة التى يعمل بها ولم يكن لى شرف الدراسة أو التخرج من الأزهر!



لما قرأت هذا الكلام رثيت للرجل، وفهمت لماذا رفضت اللجنة العلمية ترقيته من أستاذ مساعد إلى أستاذ بعد تقييمها لأعماله ومنهجه. ■

(الأهرام ١٩٩٣/١/٢٦)

ف . ه

من العنف المستتر
إلى العنف العلنى

في مقالتى التى نشرت بالأهرام بتاريخ ٢٤/١/١٩٩٣ تحليلاً لمقالة الأستاذ/ **فهمى هويدى** المنشورة بتاريخ ١٩٩٢/١٢/٨ تحدثت عن «الإرهاب المستتر» من خلال تحليل آليات الخطاب. لكن الأستاذ **هويدى** فى ملاحظاته على مقالتى تلك شاء أن يمارس إرهابه فى «**العلن**»، أى أنه بعبارة أخرى أثبت صحة ما حاولت إثباته بالجهد الجهيد الذى بذلته على حد قوله «فى المقابلة بين المعانى والتنقيب وراء الألفاظ».

وبدلاً من أن يشغل الأستاذ **هويدى** نفسه بمناقشة تحليلاتى فى الموضوع محور الخلاف - مقدمة ترجمة كتاب فرانسوا بورجا - راح يتلمس أدلة جديدة يثبت بها «**العداء للإسلام**» وذلك بنفس طريقة «**لا تقربوا الصلاة**». ومعنى هذا أن «**الاتهام**» هو الأصل، وكل مهمة **هويدى** هى البحث عن الأدلة والبراهين. وإن لم يكن هذا هو خطاب «العنف» و«الإرهاب» فلا أدرى ماذا يكون؟ ولا أدرى من جهة أخرى أهو السهو والنسيان الذى جعل **هويدى** يشير إلى أن مقالتى نُشرت يوم السبت ١/٢٣، أم أنه يعمد إلى تضليل القارئ الذى يود العودة إلى المقالة ذاتها ليقارن بين تحليلى ورده.

فى الملاحظات التى أبداها لم يستجب الرجل لدعوتى استجابة حقيقية، فراح يتصيد العبارات ويطلق الأحكام. ولكل عبارة من العبارات التى تصيدها مقدمات وشروح وأدلة يجب أن تكون هى محور النقاش. إن إلقاء الأحكام على عواهنها بهذا الشكل هو «البلاغ» الحقيقى، لكن ليس لمن يهمه الأمر من أهل الفكر والتدبر. إنه «**بلاغ**» يعلم **هويدى** جيداً طبيعة المخاطبين به. وقد قلت من قبل إن تلك أحكام لا يجوز أن تخيف أحداً، وهى لا تخيفنى بالقطع، لذلك لن أتوقف طويلاً عند وصفه لتأويل النص القرآنى - الذى يرانى شُغلت به كثيراً - بأنها عملية فى جوهرها «عبث بالنصوص وتعطيل لها» ولن أناقش التعارض الذى أقامه بين فكرة «**تاريخية**» النص القرآنى وبين «مقتضى الإيمان الدينى»، فتلك الأحكام هى الشغل الشاغل للخطاب الذى تمثله هويدى. الخطاب الذى إما أن تتفق معه فى أطروحاته أو تخرج «ملعوناً» من حظيرة الإيمان، وذلك دون مناقشة أو حوار.

كانت دعوتى دعوة للنقاش والحوار خروجاً من دائرة «**التربص**» و«**الكمون**» وراء الأكمات، لكن **هويدى** شاء أن يعتمد الأحكام القطعية الحاسمة، هذا شأنه، ومادام لم يقبل الحوار، فإنى أحترم هذا «الإعلان»، ويكفينى دليلاً على صحة تحليلى الذى أملت من ورائه فتح الأبواب.

لكن ما لا أحترمه قطعاً فى ملاحظات **هويدى** هو التلميح المُغرِض بشأن جامعى لم يصدر به قرار ولم يتحول بعد إلى أن يكون شأناً عاماً. وهو تلميح أخطر ما فيه السعى إلى التأثير فى القرار بسلطة الإعلام المخولة له، وبالصفحة الأسبوعية التى يستخدمها هنا استخداماً شخصياً. يعلم **هويدى** جيداً، كما تعلم المصادر التى زودته بالمعلومة، أن القرار النهائى كان ومازال هو قرار الجامعة. ويعلم جيداً، كما يعلم أولئك، أن التدخل فى الأمر إعلامياً يشبه إلى حد كبير التدخل فى شأن مازال معروضاً أمام القضاء.

لقد حاولت فى تحليلى السابق أن أتجاوز قدر الإمكان كل التلميحات الشخصية فى مقالته السابقة، لكن الأمر هنا يختلف، والذى لا يعلمه هويدى، وأحب له أن يعلمه، أن تعففى فى الرد - أو بالأحرى عدم الرد على هذا التلميح الشخصى - ليس من باب «الطمع» أو «الرهبة»، بل هو من باب احترام «المؤسسة» التى أنتمى إليها، ولها الحق كاملاً فى التداول فى الأمر بعيداً عن أية مزايدات. وأخيراً أهمس فى أذن هويدى لوجه الله والحق: «**ما هكذا ياسَعْدُ تُوردُ الإبل**»! ■

« رد لم ينشر »

ن . ح . أ

التقرير الأول

عن
الإنتاج العلمى
للدكتور نصر حامد رزق أبو زيد
المرشح لدرجة أستاذ

فقد تقدم الدكتور نصر حامد أبو زيد بإنتاجه العلمى للترقية لدرجة أستاذ الشاغرة فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة . وفيما يلى عرض وتقويم لهذا الإنتاج :

١ — نقد الخطاب الدينى ، كتاب فى ٢٢٠ صفحة من القطع الكبير ، نشر دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٩٠

يتألف هذا الكتاب من مقدمة وثلاثة فصول : فى المقدمة تحدث عن موضوع الكتاب وهو ظاهرة المد الدينى الإسلامى والاتجاهات أو المواقف الثلاثة إزاء هذه الظاهرة ، وأولها اتجاه المؤسسة الدينية المتمثلة فى الأزهر وبعض رجال الدين المصنفين فى صفوف « المعارضة - الدينية » ، والاتجاه الثانى هو اتجاه ما يسمى باليسار الإسلامى ، والاتجاه الثالث هو الذى يمثله « التنويريون » أو « العلمانيون » والمؤلف يرى أن لكل من هذه الاتجاهات طريقة خاصة فى قراءة النصوص الدينية مما يقتضى طرح إشكاليات قراءة النصوص الدينية وانعكاس اختلاف القراءة على ما يدور الآن على الساحة من معارك شاملة على جميع المستويات الاجتماعية والاقتصادية - والسياسية . والمؤلف يحدد منذ البداية أن الدين يجب أن يكون عنصراً أساسياً فى أى مشروع للنهضة ، غير أن الخلاف يتركز حول المقصود من الدين : هل هو كما يطرح ويمارس بشكل إيديولوجى نفعى من جانب اليمين أو اليسار على السواء أو هو الدين بعد تحليله وفهمه وتأويله تأويلاً علمياً . ينفى عنه ما علق به من خرافات ويستبقى ما فيه من قوة دافعة نحو التقدم والعدل والحرية ، وهو ما تمثله العلمانية فى جوهرها ، وليست ما يروج له البعض من أنها الإلحاد الذى يفصل الدين عن المجتمع والحياة .

ويدور الفصل الأول حول الخطاب الدينى المعاصر : آلياته ومنطلقاته الفكرية . وهو يبدأ بقوله إنه لا يجد اختلافاً بين « المعتدلين » و« المتطرفين » فى مجمل هذا الخطاب ، إذ أن كلا الجانبين يعتمد على عناصر أساسية غير قابلة للنقاش . وأهم هذه العناصر : النص والحاكمية ، كما أنهما يتطابقان من حيث الآليات التى يعتمد عليها كلاهما فى طرح المفاهيم . ويحمل الباحث هذه الآليات فى التوحيد بين الفكر والدين ، وإلغاء المسافة بين الذات والموضوع ، وتفسير الظواهر كلها بردها إلى مبدأ أول ، هو « الحاكمية » الإلهية بوصفها نقيضاً لحاكمية البشر ، والاعتماد على سلطة

السلف أو التراث ، وتحويل النصوص التراثية الثانوية إلى نصوص أولية لها من القداسة ما للنصوص الأصلية ، والحسم الفكرى والقطعى وإهدار البعد التاريخى وتجاهله . وينتقل الباحث بعد ذلك إلى الحديث عن المنطلقات الفكرية للخطاب الدينى وأهمها اثنان رئيسيان : أولهما مبدأ الحاكمية الذى قام عليه فكر أبى الأعلى المودودى وسيد قطب ، وهو يعنى تحكيم النص أو بعبارة أصح تحكيم فهم خاص لفئة معينة للنص على حساب العقل ، مما ينتهى بالخطاب الدينى إلى التعارض مع الإسلام حين يتعارض مع أهم أساسياته : « العقل » وإلى مد مفهوم « الجاهلية » فى هذا الخطاب لكى يشمل كل اتجاهات التفكير العقلى فى الثقافة الإسلامية ، وإلى رفض الخلاف والتعددية قديماً وحديثا ويترتب على طرح مفهوم الحاكمية على هذا النحو إهدار دور العقل ومصادرة الفكر على المستوى العلمى والثقاف وتكريس أشد الأنظمة الاجتماعية والسياسية رجعية وتخلفا . وحنيئذ تتحول الحاكمية إلى غطاء إيـديـولـوجى للنظم السيـاسيـة الدكتاتورية الرجعية وإلى تحريم النقاش والمساءلة بحيث تضيع ثقة الإنسان فى نفسه وفى قدراته ، فيركن إلى التـواكل والسلبيـة . والمنطلق الفكرى الثانى هو « النص » ، ويبدأ الباحث بتحديد مصطلح النص عند القدماء وتطور مفهومه حتى عصرنا الحاضر ، ويبين أن الخطاب الدينى حينما يرفع فى وجه العقل والاجتهاد مبدأ « لا اجتهاد فيما فيه نص » إنما يقوم بعملية خداع إيديولوجى ، لأن ما كان يعنيه القدماء بالنص هو الواضح القاطع الذى لا يحتمل إلا معنى واحداً ، والنص بهذا المفهوم فى القرآن الكريم نادر . وأما سائر الآيات فهى تحتمل التأويل والاجتهاد . وأما فى الحديث النبوى فهو أندر ، لأن معظم الأحاديث النبوية نقلت بمعانيها لا بألفاظها ، بالإضافة إلى ما دخل الأحاديث من التزييف والانتحال .

والفصل الثانى يتناول موضوع التراث بين التأويل والتكوين ، وهو دراسة نقدية لمشروع ما يسمى باليسار الإسلامى للإصلاح الدينى . والممثل الوحيد لهذا اليسار الإسلامى فى نظر الباحث هو الدكتور حسن حنفى . والخطاب الدينى الذى يحمل تصوره للتراث هو المتضَّمن فى كتبه « الدين والثورة فى مصر » و« من العقيدة إلى الثورة » و« التراث والتجديد » وغير ذلك من كتاباته والمرشح يمزج فى هذا الفصل بين عرض آراء الدكتور حنفى ونقدها وذلك بعد تقديم يوضح فيه الفرق بين مفهومى التأويل والتلوين . ويعنى بالتلوين القراءة المغرضة للنصوص على نحـو تتخفى فيه التوجهات الأيديولوجية تحت شعار الموضوعية العلمية والحياد المعرفى . ويستعرض بعد ذلك عناصر الخطاب الدينى لدى هذا اليسار الإسلامى الذى لم يظهر باعتباره اتجاهاً فكرياً إلا فى أوائل الثمانينيات ، وهى فى مجملها تمثل لوناً من التوفيقية بين السلفية الدينية والاتجاه العلمانى . ولكن هذه التوفيقية هى التى توقع اليسار الإسلامى فى نظر المرشح فى كثير من المتناقضات ، منها إهدار الدلالة التاريخية فى قراءته للنص التراثى والنظرة إلى التراث على أنه « بناء شعورى » مع رفض منهج التحليل التاريخى . وبهذا يصبح ما طمح إليه اليسار الإسلامى من إعادة بناء التراث مجرد عملية إعادة طلاء ، وذلك بوضع لافتات جديدة للموضوعات الخمسة التى يتضمنها علم الكلام الإسلامى بحسب التصور الأشعرى ، بحيث تتجاور المصطلحات القديمة والمفاهيم العصرية فى علاقة لا تتجاوز المشابهة ، والانحياز فى كثير من الأحيان إلى الآراء



الأشعرية المتسمة بالجمود على حساب الآراء الاعتزالية التى تمثل فى نظر المرشح سلطة العقل ، ومناهضة الاستبداد والدعوة إلى العدل . والسبب فى ذلك على حد قوله هو « فصل الأفكار الجزئية عن سياق منظومتها الفكرية » . ولهذا فهو ينتهى إلى أن مشروع اليسار الإسلامى فى الإصلاح « كان اقرب إلى الإخفاق منه إلى النجاح » .

والفصل الثالث يتناول « قراءة النصوص الدينية » فى دراسة استكشافية لأنماط الدلالة وهو يبدأ بالتفرقة بين « الدين » و« الفكر الدينى » الذى لا يكتسب من الدين قداسته ولا إطلاقة ، بل هو الاجتهادات البشرية لفهم النصوص الدينية وتأويلها ، فهو بذلك ليس بمعزل عن القوانين العامة التى تحكم حركة الفكر البشرى عموماً . ومن هنا يشرع فى نقد عدد من الأحكام التى تصدرها بعض المؤسسات أو الجهات من منطلق خطاب دينى يفرض تفسيره للنصوص منحرفاً بها عن سياقها التاريخى ومضفياً عليها لباساً ميتافيزيقيا سرمديا . هذا مع أن النصوص الدينية لا تنفك عن النظام اللغوى العام للثقافة التى تنتمى إليها ، وهى مرتبطة بواقعها اللغوى والثقافى ، فالنص القرآنى مثلا نص لغوى لا تمنع طبيعته الإلهية أن يدرس ويحلل بمنهج بشرى ، وإلا تحول إلى نص مستغلق على فهم الإنسان العادى مقصد الوحى وغايته . وهو فى هذا يتفق مع رأى المعتزلة فى مسألة خلق القرآن وفى تأويلهم المجازى للآيات الموحية بالتجسيم مثل آيات العرش والكرسى وأمثالها ، ففى هذا التأويل المجازى نفى للصورة الأسطورية وتأسيس لمفاهيم عقلية تسعى لواقع إنسانى أفضل ، على عكس التأويلات الحرفية التى تكشف عن توجهات إيديولوجية تعادى التقدم الحضارى . وهو يضرب على ذلك أمثلة عديدة منها تأويلهم للهو الحديث فى آية سورة لقمان « ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله » على إنه الغناء ، واستنتاجهم من ذلك أن الإسلام يحرم الغناء ، متجاهلين سياق الآية وسبب نزولها . وبعد ضرب أمثلة أخرى ينبه الباحث إلى تجاهل الخطاب الدينى المعاصر المرتبط بالسلطة والمدافع عن إيديولوجيتها للحكمة أو المغزى الكامن فى نصوص القرآن الكريم الخاصة بالأحكام الساعية دائماً إلى تحكيم العقل والرقى بالمجتمع الإنسانى .

***

الباحث فى نقده للخطاب الدينى المعاصر يفرق بين « الدين » و« الفكر الدينى » الذى لا يكتسب من الدين قداسته ولا إطلاقه ، بل هو الاجتهادات البشرية لفهم النصوص الدينية وتأويلها . فلذلك علينا ألا نفهم من مناقشته لآراء الفقهاء القدماء وللكتاب الدينيين المحدثين ومحاكمة فكر أولئك وهؤلاء على أنه تعرض للدين ، وإنما هو ضرب من الاجتهاد الذى يؤجَر صاحبه أجراً إذا أخطأ ويضاعف له إذا أصاب .

وهى دراسة تقوم على تأمل فاحص واعٍ للتراث ومناقشة للاتجاهات الحديثة فى توجيه الخطاب الدينى على أساس من « الاعتراف بالدين بصفته جوهريا فى أى مشروع للنهضة » ، ولكن بعد فهم سليم للدين وتأويله علميا ينفى عن الفكر الدينى ما علق به من خرافات واستبقاء لما يتضمنه من عقلانية ينبغى أن تكون قوة دافع نحو التقدم والعدل والحرية .

من هذا المنطلق يمكن أن نصف بالاجتهاد هذا البحث الذى قام صاحبه فيه بنقد الخطاب الدينى الذى استخدمه الفقهاء القدماء فى الماضى والمتحدثون باسم الدين فى الحاضر سواء أكانوا ينتمون إلى اليمين أو إلى اليسار . والبحث يتسم بالحدة فى أسلوب العرض ، وهى حدة اقتضاها ما يراه الباحث من أن الخطاب الدينى المعاصر هو المسئول إلى حد بعيد عن حالة التخلف التى يعانيها العالم الإسلامى منذ أن توقف الاجتهاد وشاع التمسك بالتقليد .

ولا تمنع طرافة هذه الدراسة

وجدتها من أن نخالف صاحبها فى بعض المعطيات التى يقدمها ، مثل نظرته إلى الفكر الاعتزالى على أنه الذى كان يمثل حرية الفكر والديمقراطية والعدل فمن المعروف أن المعتزلة منذ أن ارتبطوا بالسلطة السياسية العباسية حاولوا أن يفرضوا آراءهم بالقوة وعملوا على التنكيل بمخالفيهم فى الرأى على نحو بعيد عن مبدأى حرية الفكر والديمقراطية . مما أفقدهم مصداقيتهم ، هذا وإن كنا نعترف بأن منهجهم العقلانى ومنهج من واصل مسيرتهم من فلاسفة المسلمين كان كفيلاً بأن يؤدى إلى منجزات حضارية أكبر وأكثر فاعلية لو قُدِّر لتلك المسيرة أن تستمر .

ومع ذلك فإن الدراسة فى مجملها تدل على فكر تقدمى مستنير يستند إلى قراءة التراث قراءة واعية مستوعبة يربط فيها بين الماضى والحاضر ، ويجتهد فى أن يستخلص من تراثنا ما يعين على تحرر الفكر بحيث يصبح عاملاً على تقدم الأمة ومواكبة الرقى الحضارى .

٢ — « الإمام الشافعى وتأسيس الإيديولوجية الوسطية » كتاب فى ١١١ صفحة من القطع المتوسط ، نشر دار سينا ، القاهرة ١٩٩٢

يتألف هذا الكتاب من مقدمة وأربعة فصول . وفى المقدمة يشير الكاتب إلى أن الشافعى (المتوفى سنة ٢٠٤) والأشعرى (ت . ٣٣٠) والغزالى (ت ٥٠٥) يمثلون فى تاريخ الثقافة الإسلامية اتجاه « الوسطية » : الأول فى مجال التشريع ، والثانى فى مجال العقيدة والثالث فى مجال الفكر والفلسفة .

وأما فصول الكتاب الأربعة فهى موزعة على الأصول التى ارتكز عليها فقه الشافعى ، وهى الكتاب والسنة والإجماع والقياس أو الاجتهاد . وفى الفصل الأول يثير مسألة « تأصيل العروبة » فى فكر الشافعى المتمثل فى « رسالته » ، إذ ينقل عنه نفيه لأن يكون فى القرآن الفاظ غير عربية وقوله إن اللسان العربى أوسع الألسنة اتساعا وأكثرها الفاظاً بحيث يصبح تفسير القرآن مهمة عسيرة إلا لمن أحاط باللغة العربية إحاطة كاملة ، وهو أمر يكاديكون مستحيلاً . ولما كانت اللغة التى ثبتت بها القراءة هى لغة قريش فإن الباحث يستنتج من ذلك انحياز الشافعى « الإيديولوجى » للعروبة وللقرشية بصفة خاصة ، ويرى أن العروبة والقرشية فى فكر الشافعى قد توحدتا بالمنحى الفكرى المحافظ الذى يرفض العقلانية وينفر من التفكير المنطقى الاعتزالى . وينتقل من ذلك إلى تحليل تصور الشافعى للكيفية التى يمكن بها استخراج الدلالة من النص القرآنى . وينقل تقرير الشافعى لمبدأ على درجة عالية من الخطورة هو أن الكتاب (القرآن الكريم) يتضمن حلولاً لكل المشكلات أو النوازل التى وقعت أو التى يمكن أن يقع فى الحاضر والمستقبل وإن هذا المبدأ الذى ما زال يتردد فى الخطاب الدينى حتى اليوم هو الذى حول العقل العربى إلى عقل تابع يقتصر دوره على تأويل النص واشتقاق الدلالات منه . ويعد الباحث ذلك « تأسيساً عقلانيا يبدو كأنه يؤسس بالعقل إلغاء العقل » (ص ٢٢) .



والفصل الثانى مفرد للسنة ، ويرى الباحث أن السنة تتعلق بالكتاب من ثلاثة أوجه : الأول التشابه الدلالى ، والثانى علاقة التفسير والبيان ، والثالث أنفرادها بالتشريع بوصفها نصاً مستقلا ، إذ اعتبر الشافعى السنة « وحيا » من نمط مغاير لوحى الكتاب ، والباحث يرى فى ذلك تجاهلاً لبشرية الرسول (عليه الصلاة والسلام) التى عبر عنها بقوله « انتم أعلم بشئون دنياكم » . وبذلك انتهى الشافعى إلى الانتماء إلى مدرسة أهل

الحديث وكبل القياس أو الاجتهاد بقيود أدت به إلى أن يكون مجرد استناد غير مباشر إلى النصوص (ص ٥٠) ويقارن الباحث بين منهج الشافعى ومنهج أبى حنيفة حول انفراد السنة بالتشريع فيرى أن الحنفية (أهل الرأى) كثيراً ما عدلوا عن استيحاء النصوص وسيرة السلف إلى « الاستحسان » على حين اتخذ الشافعى فى الظاهر موقفاً وسطياً توفيقياً بين الاعتماد على السنة والقياس ولكنه كان فى الحقيقة منحازاً انحيازاً كاملاً إلى أهل الحديث . وهو يرى فى الخلاف بين أهل الرأى وأهل الحديث صراعاً إيديولوجياً بين من يدافعون عن « حاكمية » النصوص وشموليتها لكل مجالات النشاط البشرى ويضرب أمثلة على تمسك الشافعى بالنصوص حتى ولو كانت ظنية مثل أحاديث الآحاد والمراسيل ، وذلك على حساب الرأى والاجتهاد .

والفصل الثالث مفرد لمبدأ الإجماع ويبدأ الباحث عرضه بقوله إن مفهوم الإجماع عند الشافعى على درجة عالية من الالتباس ، وذلك بسبب اتساع مفهوم السنة عنده أتساعاً يكاد يشمل إجماع جيل الصحابة ويستبعد كل ما يمكن أن يخالف سنة من سنن النبى ، وهكذا يندرج الإجماع فى مفهوم « السنة » ويضيق مفهوم الاجتهاد ، وتصبح « النصوص الدينية » هى مصدر اليقين ومرجعيته الأصلية .

والفصل الرابع والأخير مفرد للقياس أو الاجتهاد ويرى الباحث أن حدود القياس عند الشافعى تقف عند حدود الاستدلال على عين ثابتة موجودة بالدلائل الظاهرة . وقد أدى به ذلك إلى تضييق دائرة القياس إذ جعلته محصوراً فى اكتشاف ما هو موجود فى دائرة النصوص بالفعل من الأحكام ، وكل اجتهاد خارج عن هذه الدائرة ودلالتها الحرفية يعد استحساناً ، وهو ما ينكره الشافعى ويعده قولا « بالتشهِّى » . وهذا الحكم من جانبه يكشف عن طبيعة المعركة التى خاضها الشافعى ضد أهل الرأى تكريساً لسلطة النصوص ، وتكريساً فى الوقت نفسه لسلطة النظام السيلى المسيطر والمهيمن (ص ١٠٠ ، ١٠٣) . وينتهى الباحث إلى أن الشافعى حرص على منح الشمولية للنصوص الدينية بعد أن وسع مجالها فحول النص الثانوى الشارح إلى أصلى ، ووسع مفهوم السنة بأن ألحق به الإجماع والعادات وربط الاجتهاد أو القياس بالنصوص رباطاً محكماً بحيث كانت مواقف الشافعى الاجتهادية تقع فى دائرة المحافظة على المستقر والثابت وتكريس الماضى بإضفاء طابع دينى أزلى عليه . وهذا هو السياق الذى صاغه الأشعرى من بعد فى نسق متكامل . ثم جاء الغزالى فأضفى عليه أبعاداً فلسفية أخلاقية كتبت لها الهيمنة على مجمل الخطاب الدينى حتى اليوم (ص ١١٠) .

* * *

هذه الدراسة قائمة على قراءة فاحصة لرسالة الإمام الشافعى ولمذهبه الفقهى فى سياق تطور الفكر الدينى بشكل عام وعلاقات مذهبه بالمذاهب الأخرى التى استقرت فى أواخر القرن الثانى وأوائل الثالث ، وفى الدراسة جهد كبير ومحاولة لاستخلاص نتائج جديدة لا يقف فيها الباحث مكتوف الذراعين أمام ما أحاط بالتراث القديم من هالات القداسة مما جعل الباحثين المحدثين يحجمون عن إعادة النظر فيه مع أن أسلافنا كانوا لا يتهيبون فحصه ونقده وتقويمه ، وهذا من إيجابيات الدراسة التى بين أيدينا يستحق صاحبها التقدير مهما كان اختلافنا مع النتائج التى توصل إليها .

ونحن بالفعل نختلف معه فى تلك النتائج ومن أولها ما يبدأ به بحثه من مسألة انحياز الشافعى الإيديولوجى إلى العروبة والقرشية بصفة خاصة وانعكاس ذلك على أرائه الفقهية ، وهو فى ذلك يقارن بين بعض آراء الشافعى وآراء أبى حنيفة الذى يوحى كلامه عنه بأن تحرره الفكرى وتعاطفه مع الموالى إنما يرجعان إلى انتمائه لأصل فارسى (ص ١٨) . وهذا فى نظرنا استقراء ناقص لم يستند فيه المرشح إلى مقارنة

شاملة بين مذهبى الإمامين ، أما قول الشافعى بحصر الخلافة فى قريش فالكاتب نفسه يعترف بأن هذا الرأى لم ينفرد به الشافعى ، بل اتفق فيه مع جمهور أهل السنة (ص ١٥) ، وهذا ينفى عن الشافعى تهمة ذلك « الانحياز الإيديولوجى » . ومن ناحية أخرى فإننا نجد أبا حنيفة مع كونه من الموالى يتخذ موقفاً فى مسألة الكفاءة فى الزواج مناقصنا لما نسبه المرشح إليه من تعاطف مع غير العرب من المسلمين ، ذلك أن أبا حنيفة يمنع زواج القرشية إلا من قرشى والعربية إلا من عربى على حين يجيز مالك زواج العربية من مولى (انظر بداية المجتهد ونهاية المقتصد لابن رشد ٢ / ٢٠) . وهذا يدل على أن هؤلاء الأئمة من أصحاب المذاهب لم يضعوا قواعد فقههم من منطلق « انحيازات إيديولوجية » أو مواقف مسبقة ، وإنما كانوا يجتهدون كلٌ برأيه فيختلفون ما وسعهم الاختلاف . ويقول المرشح إن الشافعى كان الفقيه الوحيد الذى تعاون مع السلطة السياسية مختاراً راضياً (ص ١٦) بغير أن يقدم دليلاً على ذلك ، فمن المعروف أن الذين تعاونوا مع السلطة السياسية أيام الإمام الشافعى كانوا هم الحنفية ومنهم كان القضاة على عهد الرشيد والمأمون والمعتصم . ويعود المرشح فيقول إن الشافعى هو أكثر الفقهاء مهاجمة لأصحاب الكلام أى المعتزلة (ص ١٧) ولنذكر أن المعتزلة كانت لهم الهيمنة على الفكر فى عصر الشافعى وهم الذين امتحنوا الناس فى محنة خلق القرآن وبطشوا بمن خالف آراءهم من أهل السنة . ويقول المرشح إن الشافعى كبل القياس إذ جعله مجرد استناد إلى النصوص (ص ٥٠) ، وعلينا أن نذكر أن القياس هو استنباط حكم على ما لم يرد فيه نص استناداً إلى حكم معلوم فيه نص ، وهذا المبدأ لم يضعه الشافعى بل قال به جمهور الفقهاء الذين اتخذوا من القياس أصلاً تابعاً للكتاب والسنة ، وكل ما هناك هو أن الشافعى توسع فى استخلاص القياس من النصوص ، وهو ما يحمد له إذ كان أكثر استقراءً للنصوص من غيره وأعمق استنباطاً للأحكام ، بل نحن نعرف فى تاريخ الفقه من انكر القياس جملة ، وهم الظاهرية أصحاب داودبن على ، وكان أبرزهم ابن حزم القرطبى ، وكان هؤلاء ينادون باستخراج الأحكام



من الكتاب والسنة فقط ، وعرفوا بفضل هذه القراءة الواعية لمصدرى التشريع الأساسيين كيف يقدمون استنباطات على جانب كبير من القيمة والأصالة . فالحق أن ما قام به الشافعى من قراءة النصوص الأساسية أى الكتاب والسنة على هذا النحو من التعمق لاستخراج أقصى ما يمكن أن تعطيه من أحكام إنما هو استبلاغ فى الاجتهاد ، وهو أمر جدير بكل ثناء . وإذا كان الفقهاء المتأخرون

قد عجزوا عن أن يصنعوا صنيع الشافعى فأصابهم الجمود وشل التقليد تفكيرهم فليس هذا ذنب الشافعى بل تقع التبعية فيه على هؤلاء الفقهاء انفسهم . كما أنه لا ينبغى أن ينسب إلى رؤية الشافعى للعالم مسئولية تكريس الجمود الفكرى وتكريس سلطة النظام السياسى المسيطر والمهيمن (ص ١٠٢) فقد كان الشافعى يتجنب الاتصال بالخلفاء ورجال الدولة وانتشر مذهبه بعيداً عن دائرة السلطة على حين أن مذهب الدولة الرسمى فى أيامه كان هو المذهب الحنفى بالذات . والطريف أن العصور المتأخرة التى ينسب إليها جمود الفكر الفقهى كانت هى التى ساد فيها مذهب ابى حنيفة أعنى بذلك الخلافة العثمانية التى اتخذت من مذهب إمام أهل الكوفة مذهباً رسمياً لدولتهم .

وعلى الرغم مما بدا لنا فى هذه

معركة الوجه والقناع

الدراسة من مآخذ فإننا نقدر للباحث اجتهاده ولكل مجتهد نصيب كما كان القدماء يقولون .

٣ ـ « إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى » ، بحث فى ٥٣ صفحة من القطع الكبير مرقوم على الآلة الكاتبة ومقبول للنشر .

يأخذ المرشح فى هذا البحث على الخطاب المعاصر أنه فى تأويله للنصوص الدينية ـ القرآن الكريم والحديث النبوى ـ يتجاهل مستويات السياق ، ولا يدخل فى اعتباره قوانين تشكل النصوص اللغوية . والبحث ينتظم ثلاثة أقسام : الأول يهتم ببيان أوجه التماثل بين النصوص الدينية وغير الدينية من حيث قوانين التكون والبناء وإنتاج الدلالة . وهو يرى أن المصدر الإلهى القرآنى مثلا لا يلغى حقيقة كونه لغوياً مرتبطاً بما أحاط بتنزيله من عوامل الزمان والمكان التاريخى والاجتماعى ، وهذا نفسه هو مفهوم عبد القاهر الجرجانى للقرآن الكريم ، إذا اعتبره نصا لغويا أو كلاماً يتم إنتاجه وفقاً للقوانين العامة المنتجة للكلام . وينتقل الباحث إلى مستويات السياق التى تتنوع تنوعاً هائلاً ولا سيما إذا كان النص المدروس نصا أدبيا تصبح معه هذه المستويات على درجة عالية من التعقيد والإشكال .

وبعد أن يفصل الباحث أنواع السياقات المختلفة الثقافية والاجتماعية والخارجية والداخلية واللغوية ينتقل فى الجزء الثانى من البحث إلى الخطاب الدينى وتأويلاته للنصوص الدينية ، فيبدأ بتقرير أن هذا الخطاب يغفل مستوى أو أكثر من مستويات السياق ، وفى كثير من الأحيان يغفل كل المستويات لحساب اعتبار النص القرآنى مفارقاً للنصوص الإنسانية من كل وجه . ومن هذا المنطلق يصبح هذا النص صالحاً لإنتاج شتى الإيديولوجيات المتعارضة ، فيكون مع المد القومى فى مرحلة السنينيات ناطقا بقيم الاشتراكية والحرية والمساواة ممجداً لقيمة الغمل ، ثم يعود فى بداية السبعينيات مع سيطرة البورجوازية ناطقاً بقيم الحرية المطلقة للنشاط الاقتصادى يكتشف خطأ القوانين والتشريعات السابقة بل ومخالفتها للشريعة الإسلامية . والإسلام الذى كان يدعو للجهاد فى مرحلة احتدام الصراع العسكرى مع العدو الصهيونى يتحول مع توجه السلطة السياسية إلى مصالحة هذا العدو إلى دين السلام . ولا يختلف الخطاب الدينى المعارض فى مسلكه التأويلى عن مسلك الخطاب المناوىء للسلطة ،

وهكذا يتحول النص الدينى إلى أداة تستخدمها الإيديولوجيات المختلفة على تناقضها ، مخفية وجوهها وراء قناع الدين . ويضرب الباحث مثلاً على القراءة الإيديولوجية المغرضة للقرآن الكريم بمؤلف لمحمد شحرور بعنوان « القرآن والكتاب » زعم فيه أنه قراءة عصرية للنص القرآنى يريد فيها أن يوفق بين الإلهى المطلق والبشرى النسبى وذلك بالتفرقة بين النبوة والرسالة ، فالنبوة أزلية خالدة والرسالة انقطعت بخاتم الرسل محمد (عليه السلام) ويمضى الكاتب فى وضع فوارق بين ألفاظ القرآن والكتاب والذكر وبين المحكم والمتشابه والتفصيل وبين الإنزال والتنزيل إلى غير ذلك من تأويلات يتم إهدار السياقات المختلة للنص القرآنى .

ثم يضرب الباحث مثلاً آخر لهذا الصنيع بما انساق إليه أصحاب ما يسمى بالتأويل العلمى للقرآن وهو عمل تقتصر فيه مهمة العقل الإسلامى على البحث عن نظائر للمعرفة العلمية التى ينتجها العقل الغربى دون أن يكون لنا أى مساهمة فى إنتاجها ، بل نعيش قانعين بالتبعية لها ، هذا فضلاً عما فيه من إهدار للسياق المعرفى لآى القرآن الكريم وإهدار مستويات أخرى للسياق .

ويعالج الباحث بعد ذلك قضية أخرى من قضايا الخطاب الدينى وهى قضية « الحاكمية » التى يستخدم فيها الخطاب الدينى المعاصر تأويلاً مرتبطاً بالسياسة ، مع أن الآيات التى يرد فيها هذا اللفظ « ومن لم يحكم بما أنزل الله .. » إنما نزلت فى مناسبة معينة

وبدلالة خاصة هى الفصل بين المتنازعين ، وهنا نرى الخطاب الدينى يهدر السياق اللغوى ويتجاهل سبب النزول ويؤول الحكم فى الآيات على أنه الحكم السياسى بالمعنى المعاصر ، وذلك بهدف السيطرة على عقل الأمة وثقافتها بل وعلى حياتها كلها . ويعود الباحث لضرب مثل آخر من كتاب « الكتاب والقرآن » يقترح فيه المؤلف تأويلاً جديداً لبعض التشريعات القرآنية الخاصة بالميراث على أساس « رياضى » ، فيهدر السياق اللغوى فى تأويله ويحكم فى الآيات فهمه الخاص .

والجزء الثالث من البحث يتناول الآثار الفكرية والاجتماعية المترتبة على تجاهل الخطاب الدينى لمستويات السياق فى تأويل النصوص الدينية ، وأخطر هذه الآثار هو الاحتياج الدائم إلى البحث عن مشروعية أى تصرف شخصى أو اجتماعى ، اقتصادى أو سياسى ، فكرى أو فنى من خلال استنطاق النصوص الدينية . ويضرب الباحث مثلاً على ذلك من حرب الخليج ، حيث استند كل من طرفى النزاع إلى النصوص الدينية لكى يستمد منها مشروعية موقفه : العراق بصفته « مضطلعا بالجهاد ضد المستعمر الكافر » ، والكويت ومعها حلفاؤها من الدول العربية والإسلامية باعتبارهم « أعواناً لحليف من أهل الكتاب » . وذلك من شأنه أن يحول كل معاركنا وصراعاتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى معارك دينية نخوضها على أرض تأويل النصوص . فتبقى كل مشكلاتنا معلقة وواقعنا راكداً ، لأن النصوص تنطق بالدلالة ونقيضها فى آن واحد . وأما القراءات « العصرية » للنصوص الدينية فإنها لا تعمل إلا على تعميق الأزمة لأنها تصادر إنجازات العقل البشرى فى كل مجالات المعرفة ، وترسخ نمط التفكير الغيبى حيث ترفع شعار العلمية ، وتجعل من رجل الدين خبيراً شاملاً فى كل فروع المعرفة . كما أن من شأن مثل هذه القراءة التى ترفع شعار « الإسلام » أن تعمق الانتماء العقيدى لدى الأقليات ، وهى فى النهاية سند للنظم الشمولية المستبدة التى تسود العالم العربى الإسلامى اليوم . بل هناك ما هو أخطر من ذلك ، وهو أنه فى ظل هذه التأويلات التى يقدمها الخطاب الدينى اليوم يُصادر كل تقدم علمى ويُقْضى على كل إمكانيات الإبداع العقلى والعلمى ، إذ إنها تعلم الأجيال القادمة استهلاك المعرفة لا إنتاجها . ولما كان العالم الغربى هو الذى يقوم بإنتاج المعرفة فمعنى ذلك أن الخطاب الدينى ينتهى إلى تكريس التبعية السياسية والاجتماعية والفكرية للغرب الرأسمالى الذى يملك إلى جانب المعرفة حق اتخاذ القرارات المرتبطة بمصير العالم العربى والإسلامى .



★

التحليل الذى تقوم به هذه الدراسة للخطاب الدينى وتأويلاته يقوم على دراسة عميقة قل أن نجد لها نظيراً فى دراساتنا اللغوية الحاضرة ومنطلق الباحث فيه دراسة مستويات السياق وتأمل القوانين التى تحكم تشكل النصوص اللغوية من حيث التكون والبناء وإنتاج الدلالة ، وينبغى ألا يهولنا فيه ما يذكره الباحث من تماثل النصوص الدينية وغير الدينية ، فهو ليس بدعاً فى هذا الاعتبار وإنما يجرى فيه على ما جرى عليه الأسلاف من علمائنا حينما بحثوا قضية « إعجاز القرآن » فقد نظروا إليه مع وعيهم بكونه تنزيلاً من الله تعالى على أنه كلام يدرس كما يدرس الكلام البشرى يطبقون عليه ما يطبقونه على كلام البشر من قوانين . والدراسة بعد ذلك تربط بين الماضى والحاضر وتحاول أن تزيل كثيراً من الأوهام العلقة بكثير من

□ □ □ معركة الوجه والقناع

التأويلات المعاصرة التى تتحدث باسم الإسلام وهى فى الحقيقة تلحق أكبر الضرر بواقعنا المعاصر من النواحى السياسية والاجتماعية والفكرية فضلا عن كونها تسىء للقرآن نفسه من حيث اعتقد أصحابها أنهم يخدمون قضية الإسلام .

٤ ـــ The Perfect Man, A Textual Analysis « الإنسان الكامل فى القرآن » فصلة من مقال منشور بالإنجليزية فى مجلة يابانية ، فى سنة ١٩٨٨ ، ٢٣ صفحة من القطع الكبير ، مع ملخص باللغة العربية .

فى هذه الدراسة يحاول الباحث أن يتلمس فى القرآن الكريم بذور المفهوم الصوفى للإنسان الكامل فى فكر محيى الدين بن عربى ، وكان المستشرقون قد درجوا على أن يجعلوا هذا المفهوم غريباً على الثقافة العربية الإسلامية ، فردوه إلى مصادر أجنبية يهودية أو مسيحية أو أفلاطونية حديثة ، وربما كان ما سينيون هو الوحيد الذى رأى فى القرآن المصدر الأول لمبادىء الفكر الصوفى . وقد بدأ الباحث منطلقاً من هذا المنهج بالتحليل النصى للآيات القرآنية المتعلقة بخلق آدم ، فكشف فى تحليله عن تنبه المفسرين القدماء إلى أن خلق جسد آدم قد تضمن العناصر الأربعة المكونة للعالم الطبيعى : الماء والهواء والتراب والنار كما نص على ذلك الطبرى فى تفسيره (٢٣ / ٤٢) . والفرق بين خلق العالم وخلق آدم فى رأى بن عربى هو أن الله تعالى خلق آدم بيديه (كما ورد فى الآية ٧٥ من سورة ص) بينما خلق سواه بالأمر الإلهى « كن » ، هذا إلى جانب خصيصة تميز بها آدم ، وهى النفحة الإلهية التى منحته الحياة . وبهذا اجتمعت فى شخص آدم الحقائق الطبيعية والإلهية ، وهذا هو ما أهله لخلافة الله تعالى فى الأرض ، ثم زاده فضيلة بأن علمه الأسماء كلها التى كانت تجهلها الملائكة . فكان خلق الله آدم بيديه هو الذى مكنه من حفظ العالم بوجوده الطبيعى وحفظ الأسماء الإلهية بوجوده الروحى . ويمضى ابن عربى فى طرح نظريته مقارنا بين آدم والملائكة ، فهو يرى أن تميزه تمثل فى الجمع بين معرفة العالم (الخلق) ومعرفة الله (الحق) على حين أن الملائكة لم تعرف إلا جانباً من الحقيقة المطلقة هو جانب الحق . ثم يناقش مسألة « الإنسان والشر » ، فيقدم تفسيراً لعصيان إبليس السجود لآدم ، فيرى أن هذه المعصية الظاهرة إنما هى طاعة فى الباطن ، إذ أنها هى التى أدت إلى نزول آدم إلى الأرض ليمارس فيها خلافته . وكان إمهال الله لإبليس إطلاقاً لقوة الشر حتى تمارس فى فاعليتها فى حسم اختيارات الإنسان : هل يختار جانبه المادى الطبيعى أم يظل محتفظاً بكماله الأصلى . كذلك يقدم ابن عربى تفسيراً للصراع بين الخير والشر ممثلا فى قتل أحد . ولدى آدم لأخيه ، وهو فى نظره بداية اغتراب الإنسان عن ذاته ، وهو التمزق الحقيقى الذى يهدد الكمال الإنسانى كما صاغه صوفية الإسلام . وفى خاتمة الدراسة يحاول الباحث أن ينقل مفهوم الإنسان من دلالته الصوفية إلى الدلالة الاجتماعية الإنسانية أى إلى الوصول إلى الكمال الإنسانى بتحرره من الضرورة الطبيعية ومن القهر الاجتماعى حتى يصير حراً بمعنى الكلمة .

★

فى هذه الدراسة حاول الباحث أن يغوص فى فكر الصوفى الكبير ابن عربى ليستخلص منه نظريته حول الإنسان الكامل مقدراً تفسيراته لخلق آدم ولفكرة الخير والشر وهى تفسرات تقوم على أن للكون ولكل ما فيه ظاهراً وباطناً . وقد اقتضت هذه الدراسة منه أن يمعن النظر فى النتاج الهائل لفكر ابن عربى ولما كتب حوله من دراسات كثيرة مقيما بحثه على أساس منهجى قويم .

٥ ـ « التأويل فى كتاب سيبويه » ، مقال منشور فى ٣٤ صفحة (٨٣ ـ ١١٦) فى مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الثامن ، ربيع ١٩٨٨ .

يقصد الباحث بمصطلح التأويل فى هذا البحث الكيفية التى عالج بها سيبويه اللغة بوصفها نصا . وسيبويه

يقدم فى الكتاب رؤية علمة شاملة . وتقصى وسائله التحليلية والتأويلية لاكتشاف أسرار اللغة هى موضوع دراسة الباحث .

يقول المرشح إن النحاة القدماء ومنهم الخليل وتلميذه سيبويه كانوا على وعى بنظام اللغة المحكم الذى كان ملكا للجماعة الناطقة بها ، كما كانوا على وعى بأن تفسيراتهم أو تأويلاتهم وعللهم هى اجتهادات قد تقارب الحقيقة وقد تبتعد عنها ، والبحث عندهم فى الظواهر اللغوية عن العلل مرتبط برؤيتهم للعالم مخلوقاً محدثاً لعلة وغاية يتحتم على الإنسان اكتشافها لفهم وظيفته ودوره فيه . ومن هنا أصبح التأويل أداة أساسية لبناء العلوم اللغوية ، وظاهرة أصيلة فى الثقافة العربية انطلقت من مركز أساسى هو النص القرآنى . وسيبويه يكثر من استخدام مصطلح التأويل للتعبير عن التحليل العميق على حين يستخدم لفظ التفسير للدلالة على الوضوح . ويعد كتابه واضع أسس التأويل وقواعده للنحاة التالين له . وينتقل الباحث من ذلك إلى طرح عدة قضايا مرتبطة بالتأويل أولها قضية العامل التى أثارها ابن مضاء ، ومفهوم العامل عند سيبويه لا يتجلى فى الكتاب إلا من خلال ظاهرة الحذف أو الإضمار . والرؤية التى يقوم عليها هذا التصور الذهنى للعامل هى أن كل أثر لابد له من مؤثر . وكل فعل لابد له من فاعل ، وكل معلول لابد له من علة . ويمثل الباحث لتصور سيبويه هذا بأمثلة من أبواب التنازع والاشتغال والاستثناء وهى الأبواب التى اشتهد عليها هجوم ابن مضاء . غير أن العامل عند سيبويه ليس جزءًا من الكلام كما توهم ابن مضاء ومن تابعه من المحدثين ، بل هو مفهوم تحليلى مثل الخطوط والنقط التى يستخدمها علماء الرياضيات . أما ابن مضاء فإن رفضه لمفهوم العامل يرتد إلى خلاف إيديولوجي بين مذهبه الظاهرى فى التعامل مع النصو وبين غيره من المذاهب الفقهية . والقضية الثانية التى يناقشها الباحث هى قضية القياس الذى يرده الباحثون المحدثون إلى تأثر النحاة بعلم أصول الفقه ، ولكن الباحث يرى أنه إداة من أدوات البحث العلمى ، فالتجاوب بين النحو والفقه تجاوب طبيعى . والقضية الثالثة هى قضية الشذوذ وقد كانت موضع هجوم المحدثين على القدماء ، ولكن الباحث يرى أن موقف سيبويه والنحاة القدامى يتسم بالموضوعية ، إذ لم يكن فى وسعهم تجاهل واقع اللغة ومنه القراءات القرآنية . ويلاحظ أن سيبويه لا يستخدم مصطلح « شاذ » بل يستخدم مصطلحى « الحسن والقبح » وهما من مصطلحات علم الكلام . وحينما يستخدم التأويل فى تفسير هذه الظاهرة لا يقصد بذلك تبرير كل خطأ بل يتخذه وسيلة لرد النادر إلى النظام اللغوى . ويضرب على ذلك أمثلة يربط فيها بين التصور اللغوى والخلاف الكلامى حول قضية خلق الإنسان . والباحث يرى فى النهاية أن نقضية التأويل فى كتاب سيبويه أوسع من الإشارات التى توقفت دراسته عندها وأنها تحتاج إلى بحث أعمق وأكثر تفصيلاً .

★

فى هذا البحث يخوض المرشح مجالاً آخر من مجالات العمل العلمى وهو الدراسات النحوية ، ولكنه يعنى فيه أيضا بقضية التأويل التى شغلت مساحة واسعة من اهتمامه ، وهو يربط هنا بين جهد سيبويه ومن تبعه من النحاة فى هذه القضية وما يرتبط بها من مسألة العامل والعلل النحوية والرؤية الشاملة للعالم فى منظومة فكرية واحدة تجمع بين علوم التفسير والفقه والكلام ، والباحث يرى معتمداً



على القواعد التى اهتدى إليها علم اللغة الحديث أن سيبويه قد اتخذ من نظرية العامل مفهوماً تحليليا شبيها بمفهوم الرياضيين من الخطوط والنقط وغير ذلك من الأشكال وليس جزءًا محذوفاً من الكلام كما تصور ابن مضاء الذى شن على هذه النظرية هجوماً عنيفاً من منطلق دينونته بالمذهب الظاهرى الذى ينكر القياس والتعليل . والدراسة فى جملتها طريفة وهى تقدم وجهة نظر جديدة حول التأويل النحوى وإن كانت تحتاج إلى مزيد من التبسيط .

٦ - « سلطة النص فى مواجهة العقل » . مقال فى ٢٠ صفحة (٥١ - ٧٠) ، منشور فى مجلة أدب ونقد ، العدد ٧٩ ، مارس ١٩٩٢ .

فى مقدمة هذا البحث يتحدث المرشح عن مفهوم التراث والتباسه بالدين والسنة ، ويوضح أن المسلمين الأوائل فى عهد الرسول كانوا يفرقون بين ما هو وحى إلهى وما هو من أمور الدنيا مما يقبل الاجتهاد بالرأى ، ويستشهد بقول الرسول (عليه الصلاة والسلام) « أنتم أدرى بشئون دنياكم » ، وهو مبدأ أهدره الخطاب الدينى المعاصر إهداراً شبه كامل . ويعيد هنا ما بسطه فى كتابيه « نقد الخطاب الدينى » و« الشافعى » حول المعركة بين انصار العقل الذين يمثلهم المعتزلة وانصار النقل الذين يمثلهم الشافعى والأشعرى والغزالى ، وهى معركة حسمت لصالح الآخرين ، فأصبحت قوانين إنتاج المعرفة فى الثقافة العربية قائمة على أساس سلطة النصوص . وفى عصر التقليد صارت أقوال الأئمة واجتهاداتهم هى « النصوص الأولية » وأصبحت المؤلفات التالية مجرد شروح وتعليقات وحواشى مما لم يعد له مجال للفكر الإبداعى ، وضمر مفهوم التراث حتى اقتصر على التراث الدينى ، وأصبح هذا التراث هو المهيمن على الفكر والإطار المرجعى الوحيد . وتعامل الاستشراق الأوربى معنا على هذا الأساس وأوهمنا أن الإسلام هو سر تخلفنا ، وهو مفهوم رفضه رواد التنوير الأوائل مثل رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده . ولكن هؤلاء الرواد فشلوا فى خطابهم التنويرى لأنهم مارسوا « التجديد » على أساس نفعى لتحقيق مهمة تقبل الحضارة الأوربية سالكين فى منهجهم التلفيقى نفس منهج السلفيين فى تأويل الإسلام لرفض هذه الحضارة وإقامة الدولة الدينية . ثم يضرب الباحث مثلا على ذلك التأويل النفعى بآخر ما كتبه احد أعلام خطاب النهضة التنويرى وهو زكى نجيب محمود فى كتابه « حصاد السنين » . إذ أنه بعد أن يستعرض مراحل تفكير زكى نجيب يقف عند المرحلة الأخيرة التى تبدأ بهزيمة ١٩٦٧ فيقول إن هذا التاريخ نقطة تحول حاسمة فى تعديل مساره الفكرى ، إذ إنه تراجع عن آرائه الحرة الأولى تراجعاً وصل إلى حد الاستسلام والاعتراف بالهزيمة . ويقول الباحث إن هذا هو ايضا ما وقع فيه طه حسين . وهذه ظواهر تؤكد أن خطاب التنوير « فشل فى إحداث التنوير » وذلك لعجزه عن إحداث وعى علمى حقيقى بالتراث الدينى الذى تحول إلى منطقة محرمة تتأبى على التحليل العلمى . وعلى الرغم من هذه السلبيات فإن لخطاب التنوير إيجابيات من اهمها نظرته الديناميكية للماضى والتراث ومنهجه فى التفريق بين المعقول واللا معقول وممارسة الحرية فى نقد التراث .

فى هذا المقال يكرر المرشح ما سبق أن عرضه من آراء فى دراساته التى أشرنا إليها من قبل حول سلطة النص وأثرها فى إضعاف صوت الخطاب التنويرى بدءًا من رفاعة الطهطاوى حتى زكى نجيب محمود مروراً بطه حسين . فهو يصف المنهج التنويرى الذى سار عليه هؤلاء الرواد بأنه « منهج تلفيقى » وأن هدفهم كان « نفعيا » لأنهم ما رسوا « التجديد » لتحقيق مهمة تقبل الحضارة الأوربية . وهذا فى نظره هو سبب فشلهم . وهذه الأحكام وإن كانت تنطلق من مقدمات سليمة فيها مبالغات كبيرة . ونعتقد أن هؤلاء التنويريين لم يكن امامهم خيار إذ كان ينبغى أن يبنوا الحاضر

وما يصورونه للمستقبل على أساس من الواقع القائم وبغير أن ينخلعوا من ذلك التراث الذى كان يعرفون مدى ارتباط الأمة به . والملاحظ فى بحث المرشح أنه يبرز السلبيات فى عمل هؤلاء التنويريين بغير أن يتحدث عن إيجابياتهم ، بالإضافة إلى أنه لا يضع تصوراً واضحاً لما ينبغى أن يكون عليه الخطاب التنويرى .

٧ ـ « مفهوم النص» ١ ـ الدلالة اللغوية ٢ ـ التأويل : مفهوم الثقافة للنصوص ، مقالان منشوران فى ٨ صفحات (٩٩ ـ ١٠٦) و١٠ صفحات (١٢١ ـ ١٣٠) فى مجلة إبداع عددى ابريل ومايو ١٩٩١ .

فى بداية المقال الأول يبين الباحث أهمية الكشف عن مفهوم النص ويعد ذلك كشفا عن آليات إنتاج المعرفة وذلك بحكم كون النص الدينى فى ثقافتنا العربية هو مولد معظم انماط النصوص التى تختزنها ذاكرتنا . ويشرع فى بيان الدلالة اللغوية للفظ النص متتبعا دلالته الحسية وانتقاله إلى المعنوى ثم الاصطلاحى ويبين تداول المصطلح فى مجال العلوم الدينية ، فبدأ بعرض الإمام الشافعى لأنماط البيان ، حيث يذكر أن الأول منها هو النص المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل أى الواضح الذى لا يعذر أحد بجهالته . وقد ظل هذا الاستخدام بتلك الدلالة فى كتابات المؤلفين التالين مثل الزمخشرى المعتزلى وخصمه ابن المنير السنى وابن عربى الصوفى الذى يطرح مفهوماً يفرق فيه بين « النصى » و «الاحتمالى » الذى يحتاج إلى التأويل بسبب غموضه . وهذا يدل على أن مصطلح النص ظل يستخدم بدلالته اللغوية ، ويقول الباحث إنه من الصعب تحديد الزمن الذى انتقل فيه اللفظ إلى الدلالة على ما نقصده اليوم . على أنه ينبه إلى ما يقع فيه الخطاب الدينى المعاصر من خداع . حينما يتمسك بالمبدأ الفقهى « لا اجتهاد فيما فيه نص » فهو يخلط فى استخدام لفظ النص بين دلالته اللغوية القديمة على الجلى الواضح وبين ما نقصده اليوم ، مما يترتب عليه تحريم الاجتهاد مع أن مقصد الفقهاء والقدماء هو الحكم الصريح الواضح الذى لا يحتمل التأويل .

أما المقال الثانى فيحلل فيه الباحث مصطلح « التأويل » الذى يهدف إلى الكشف عن مفهوم النص الدينى وغير الدينى على السواء ، فيبدأ بعرض المواضع التى ورد فيها اللفظ فى القرآن الكريم (١٧ مرة) وأول ما يستدعيه « التأويل » هو تفسير الرؤيا أو الحلم ، فالرؤى والأحلام فى الثقافة العربية نصوص دالة لكنها تحتاج إلى ترجمة إلى اللغة الطبيعية . والمعنى الثانى للتأويل (وهو مشتق من آل أى رجع) هو الكشف عن المصدر والأساس ، ومنه تأويل المتشابهات من آيات القرآن والمقصود بها فيما ذكر الطبرى الحروف المقطعة فى أوائل السور . والتأويل هنا هو الكشف عن الدلالة . والباحث ينبه إلى أن الآية السابقة من سورة آل عمران لا تنهى عن التأويل كما ظن البعض ، وإنما تدعو إلى رد المتشابهات إلى المحكمات اللاتى «هن أم الكتاب » . وهذا هو التأويل المشروع وما سواه تأويل مذموم لأنّه يعبر عن الهوى والمصلحة الذاتية . فالتأويل إذن أداة معرفيَّة . ويختم الباحث دارسته بمفهوم النص فى التعريف المعاصر وهو سلسلة من العلامات المنتظمة فى نسق من العلاقات تنتج معنى كليا يحمل رسالة . فالنص إذن رسالة ، وهو لفظ استخدم فى الكتاب العزيز للدلالة على القرآن نفسه . ووحداته الأساسية المكونة للسور تدعى آيات أى علامات . ومادام الأمر كذلك فالكون كله فى الخطاب القرآنى سلسلة من العلامات الدالة على وجود الله وعلى وحدانيته فهناك تشابه بين قراءة



□ □ □ معركـــة الوجـــه والقنـــاع

الإنسان آيات الله فى كتابه وبين النظر فى ملكوت الله وهو بمثابة قراءة آياته تعالى فى الكون وفى الناس وفى نفسه .

★

فى هذين المقالين يتتبع المرشح تتبعا علميا دقيقا لفظى « النص » و« التأويل » مبينا الدلالات المختلفة لهما وتطور هذه الدلالات ومقدماً تفسيراً للمبدأ الفقهى المعرفى « لا اجتهاد فيما اليس فيه نص » وهو تفسير ينكر ما يدل ظاهره عليه من إقفال باب الاجتهاد ، إذ يرى أن المقصود به هو النص الواضح الجلى الذى لا يفتقر إلى التأويل وهو لاينطبق فى التنزيل إلا على نسبة قليلة جداً ، ولهذا فإنه لا ينبغى أن يتخذ سلاحاً للحد من الاجتهاد ، ويتفق ذلك مع آرائه التى عبر عنها فى دراسته السابقة . وفى المقالين جهد واضح وذكاء فى مالاستنباط يدل على مقدرة جدلية واضحة .

٨ ـ « مركبة المجاز ، من يقودها ؟ وإلى أين ؟ مقال منشور فى ١٦ صفحة فى مجلة ألف ، مجلة البلاغة المقارنة ، ١٩٩٢ .

الفكر الدينى متجاذب دائما بين الله تعالى من جهة والإنسان والعالم من جهة أخرى . وهناك من المفكرين من بدأوا بالطبيعة وجعلوا ما وراء الطبيعة عالما موازياً تطبق عليه قوانين العالم الموضوعى المحسوس وهؤلاء فى الفكر الإسلامى هم المعتزلة والفلاسفة العقلانيون . وهنـاك من تصوروا الوجود حركة دائرية تبدأ من أصل واحد هو الله يتجلى عنه بالفيض أو بالخلق العالم والإنسان فتكون حركة من جانب الإنسان هى عودة إلى الأصل ـ الله ـ بالعروج الصوفى ، وهؤلاء هم المتصوفة . وقد تواصلت المحاولات الفكرية للجمع بين التصورين فى منظومة واحدة ، وهو ما حاوله الأشعرى ثم ابن عربى ، متصورين أنهم جمعوا بذلك الحقيقة الدينية كلها واستوعبوا أطرافها . ومشكلة المجاز فى الفكر الإسلامى من المشكلات التى لا يمكن دراستها . معزولة عن سياق الخلاف بين الطريقين اللذين أو موضحهما ابن عربى ، فالبدء من الله يجعل الحقيقة فى عالم ما وراء الطبيعة والعالم الذى نحياه المجاز ، والعكس صحيح ، والاختلاف بين الرؤيتين هو خلاف يمتد إلى « رؤية العالم » . ويرى الباحث أن جهم بن صفوان (ت ١٢٨) هو أول من وصف عالمنا الطبيعى بأنه عالم المجاز وأن نسبة الفعل إلى الإنسان إنما هى على المجاز ، وهو تصور لم يكن عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١) بمعزل عنه ، وذلك فى تفريقه بين المجاز اللغوى والمجاز العقلى وفى تفرقته بين الاستعارة فى الاسم والاستعارة التحقيقية والتخييلية هو فارق فى درجة التأويل المطلوبة للوصول إلى الدلالة . وهنا يطرح الباحث تساؤله الرئيسى : من الذى يقود عربة المجاز وإلى أين يوجهها ؟ هل توجه لتأكيد فعالية الإنسان ؟ أم توجه لحساب الفعالية الإلهية المطلقة ؟ ويرتبط بهذا التساؤل وسؤال آخر ؛ هل اللغة إبداع إنسانى أم هبة إلهية ؟ الخلاف بين النظريتين هو الأصل فى معركة المجاز . فالقائلون بمجازية الوجود الطبيعى يجعلون اللغة هبة إلهية ، ومنهم الظاهرية الذين ينفون المجاز فى اللغة والأشاعرة الذين يتحفظون على وجوده . وأما القائلون بحقيقة الوجود الطبيعى فيرون أن اللغة نتاج بشرى . ويرتبط بهذا الخلاف بين المعتزلة وخصومهم حول الأسماء والصفات الإلهية ، هل هى الذات الإلهية أم شىء آخر ، ثم مشكلة العدل الإلهى وهى التى حاول الأشعرى حلها بمقولة « الكسب » الوسطية ، التى كانت فى النهاية انحيازاً إلى الجبرية .

ويتناول الباحث بعد ذلك نظرية الغزالى فى المجاز وهى أن الحقيقة فى عالم الملكوت والمجاز فى العالم الأرضى مما دفعه إلى إنكار المجاز وربطه بعالم الحس والشهادة ، وهو ما تردد بعد ذلك فى نظرة ابن عربى إلى المجاز . وفى هذه الحالة تصبح مهمة التأويل فى نفى المجاز واستبعاده . وتلجىء هذه النظرة الغزالى إلى « تحريك الدلالات » فهو يرى أن « النور » فى الآية القرآنية « الله نور السموات والأرض » نور

حقيقى لا كما فسر مجازيا بأنه الهداية . وفى النهاية يقارن الباحث فى النظرة إلى المجاز بين المعتزلة والفلاسفة العقليين من ناحية وبين الغزالى ومعه الأشعرية والصوفية من ناحية أخرى ، فيرى أن الأولين قادوا مركبة المجاز فى اتجاه تثبيت حقيقة العالم والإنسان ، بينما اتجه الآخرون - وقد أصبحت لهم الغلبة فيما بعد على الفكر الدينى - إلى تغريب الإنسان عن عالمه ، وجعله يتمسك بحرفية الدلالات حول الحياة الأخروية . وانعكس ذلك على حياتنا الاجتماعية والسياسية إذ ساد مجتمعنا العربى الإسلامى الإغراق فى الخطابة الإنشائية ، وأغرق العقل فى مثاليات تنتفى معها إمكانية فهم الواقع وتحليله .

★

المنطلق الفكرى لهذا البحث طريف حقا ، وقد استطاع المرشح فيه بفضل نظرية الشمولية وقدرته على الجمع بين أفكار ونظريات تبدو متباعدة لأول وهلة أن « يفلسف » نظرية المجاز ويربطها بتطور الفكر الإسلامى واتجاهاته المختلفة ما بين المعتزلة والأشعرية والمتصوفة ، على أنه كان ينبغى أن يبرهن على أفكاره بالتطبيق على الدراسات البلاغية ومدى انعكاس هذا التطور الذى أصاب نظرية المجاز مواكباً التطور الفكرى الإسلامى من المعتزلة إلى الأشعرية إلى الصوفية - على حد قوله - على كتب البلاغة ومعالجتها لقضية المجاز . كذلك نلاحظ أن الباحث لم يوضح لنا بشكل كاف مسألة انعكاس هذا التطور على حياتنا الاجتماعية والسياسية وكيف يكون مجتمعنا الحاضر متمسكا بحرفية الدلالات وفى الوقت نفسه مغرقاً فى المثالية ، فهما أمران يبدوان متناقضين . ومع ذلك فالبحث يدل من جديد على سعة اطلاع صاحبه من ناحية وعلى قدرته على التحليل والاستنباط وهما ميزتان تتجليان فى معظم دراسات المرشح .

٩ - محاولة قراءة المسكوت عنه فى خطاب ابن عربى ، مقال فى مجلة الهلال فى عشر صفحات ، عدد مايو ١٩٩٢ .

فى هذا المقال يحاول الباحث أن يتلمس من خلال قراءاته الجديدة



الدلالات الضمنية والمستترة وراء مستوى الدلالة الظاهرة لخطاب ابن عربى الذى كان فى مجمله محاولة لتقديم مشروع للمصالحة الدينية لا بين الأديان الثلاثة الكبرى فحسب ، بل بين تلك الأديان مجتمعة وكل العقائد الإنسانية . وابن عربى نفسه كان حريصاً على تحذير القارىء من الوقوف عند المستوى الدلالى السطحى لخطابه ، فهناك مستوى آخر يتجاوز المنطوق فى الخطاب من ناحية المضمون وهو مستوى « المسكوت عنه » من ناحية هذا الخطاب . ومن أجل التوصل إلى ذلك يجب أن نتأمل قراءة ابن عربى لآيات القرآن الكريم التى تدخل فى صياغة فكره . الرؤية التى يقدمها القرآن للوجود رؤية « سيميولوجية » ، فالوجود كلمة الله وروح منه والموجودات انبثقت من العدم بفضل الإرادة والفعل اللغوى « كن » . والقرآن يدعو الإنسان إلى تأمل الوجود الخارجى من جهة ، والنفس الإنسانية من جهة أخرى ، إذ هما « نصان » أساسيان . وقد كان هذا هو منطلق ابن عربى فى إبداع نظريته فى التوازن بين « النص » الوجودى و« النص » القرآنى ، وبين اللغة الإلهية واللغة البشرية . وقد أصبح النص القرآنى بحكم هيمنته على الثقافة العربية مولداً لنصوص أخرى كان من أولها نص « السنة » ومنهما معاً تولدت نصوص الثقافة العربية كلها ، ومنها نص ابن

عربى نفسه الذى يتضح تأثره بالقرآن . فى البنية حيث ينتقل فى فصول كتابه « الفتوحات » من موضوع إلى موضوع دون رابط ظاهرى كما هو الأمر فى سور القرآن . بل ويبدو أن ابن عربى لا يحاول محاكاة جماليات القرآن فحسب ، وإنما يحاول إبداع نص جديد يدخل القرآن فى نسيجه . ويستدعى هذا التناص بين خطاب ابن عربى والقرآن الكريم بدلالة المخالفة خطاباً آخر يعتمد على العلاقات المنطقية . ويتمثل ذلك فى الحوار الذى دار بين ابن عربى وابن رشد وفيه يعبر ابن عربى عن اتفاقه واختلافه فى آن واحد مع فكر الفيلسوف الأندلسى . ويستنتج الكاتب من ذلك حضور النص الفلسفى ممثلا لإحدى طبقات نص ابن عربى- أو بتعبير آخر ؛ يقدم لنا ابن عربى فكراً يؤسس التعددية فى إطار الوحدة .

★

على الرغم من أن هذا المقال منشور فى مجلة سيارة وبغير إثبات للمصادر التى اعتمد عليها الباحث مما يجعل من المنطقى أن يستبعد من دائرة الأبحاث العلمية الأكاديمية فإننا نراه من الأبحاث التى تقدم لنا رؤية طريفة لتلك الدلالات الضمنية التى تكمن تحت ظاهر نصوص ابن عربى .

١٠ ـ « قراءة التراث فى كتابات أحمد صادق سعد » بحث فى ٢٠ صفحة من القطع الكبير ، ألقى فى ندوة « إشكاليات التكوين الاجتماعى : الفكريات الشعبية فى مصر » (بين ٣ ، ٥ مايو ١٩٩٠) .

يتحدث الباحث فى مدخل هذا البحث عن منهجين فى التعامل مع التراث : الأول منهج تقليدى يعتمد التراث إطاراً مرجعياً شاملاً يتحول معه الخطاب إلى ترديد مقولات وعظية إرشادية ، والثانى قراءة واعية للتراث بصفته استجابة لظروف تاريخية موضوعية لم تعد قائمة . والباحث يرى أن كتابات أحمد صادق سعد تنتمى إلى هذا المنهج الثانى . وهو يرى أن المنطلق الفكرى لذلك الكاتب هو أن الثقافة العربية المعاصرة تعانى من ازدواجية جعلت منها شطرين أو تيارين : تيار شرقى منصهر مع الفكر الدينى ، وتيار غربى علمانى ، وأن الحل هو الجمع بين هذين . ثم ينتقل بعد توضيح هذا المفهوم فى فكر أحمد صادق سعد إلى دراسته لكتاب « الخراج » لأبى يوسف تلميذ أبى حنيفة ، وكان الكاتب المذكور قد استخلص من دراسته لهذا الكتاب أن الانتاج والموارد فى المجتمع العباسى أيام أبى يوسف كانت وقفا على الطبقة الحاكمة والسلطات بما فيها الاقتصادية مركزة فى يد الخليفة وأن أبا يوسف على عكس أستاذه أبى حنيفة تبنى أيديولوجية السلطة ، فاختفى من فكره مفهوم التطور الاقتصادى ودور السوق .

وعلى الرغم من ثنائه على هذه الدراسة فإن المرشح يأخذ عليها أشياء منها تصور التعارض بين الثقافة الشرقية والعلمانية ثم ربط العلمانية ربطا آليا بالثقافة الغربية ، وهو يقول إن الدراسة مع جودتها لم تستطع تفسير كثير من الظواهر الاقتصادية فى مجتمع عصر أبى يوسف .

★

هذه دراسة نقدية لكتابات مفكر اقتصادى قام بدراسة لأحد كتب التراث المتصلة بالاقتصاد ، وقد أودعها المرشح كثيراً من آرائه السابقة التى تضمنتها أبحاثه التى عرضنا لها . ولهذا فإننا نستبعدها من دائرة التقويم ونعدها من قبيل النشاط الثقافى العام .

١١ ـ « ثقافة التنمية وتنمية الثقافة » مقال فى ست صفحات ، منشور فى مجلة القاهرة ، العددين ١١٠ ـ ١١١ ، ديسمبر ـ يناير ١٩٩١ .

بعد عرض موجز لمفهومى التنمية والثقافة يتحدث المرشح عن الأزمة الراهنة للثقافة العربية فيذكر أن السبب فيها هو أن العقل العربى قد ظل مشدوداً إلى سلطتين هما المسئولتان عن صفة من الإنتاج الحر

للمعرفة وهما سلطة المهيمنين على النص الدينى وتقديمه للجمهور ، ثم السلطة السياسية الحاكمة .

ويتحدث عن المشروعات العقلانية لتجديد الثقافة فى الماضى والحاضر وعن فشل هذه المشروعات وأسباب ذلك الفشل .

★

هذا مقال صحفى قصير يردد فيه الباحث كثيراً من آرائه السابقة ، ونحن نعتبر هذه أيضاً من قبيل النشاط الثقافى العام .

١٢ ـ « كتاب الكشف عن أقنعة الإرهاب : بحثا عن علمانية جديدة » ، مقال منشور فى مجلة أدب ونقد فى ١١ صفحة ، العدد ٥٨ ـ يونيه ١٩٩٠ .

فى هذا المقال عرض ونقد لكتاب الدكتور غالى شكرى الذى يحمل العنوان المذكور ، والإرهاب الذى يعنيه المؤلف هو الإرهاب الفكرى المتضمن فى ثلاثة أنماط من الخطاب : الدينى والسياسى والثقافى ويتحدث عن قضية الاشتباك بين الدين والدولة وتجاوز العلمانية والسلطية وظاهرة العنف .

★

وهذا المقال بدوره ينتمى إلى النشاط الثقافى العام للمرشح

١٣ ـ « البوشيدو : روح اليابان لإينازو ينتوبى ، مقدمة فى ٤٤ صفحة لهذا الكتاب الذى نشرت ترجمته عن اليابانية فى سلسلة المائة كتاب ، بغداد ١٩٩٠ .

يوضح المرشح فى هذه المقدمة تجربة اليابان فى نهضتها الحضارية خلال القرن التاسع عشر ولا سيما فى قضية التواصل بين الماضى والحاضر ودور الدين فى تشكيل الحضارة ويقارن بين وضع اليابان ووضع مصر فى معالجة هذه المشكلات .

وهى مقدمة تنتمى أيضا إلى النشاط المرشح الثقافى العام .

وبعد فإن الإنتاج الذى تقدم به الدكتور نصر حامد أبو زيد يتميز كما يتبين من العرض السابق بالغزارة والخصوبة ، بالإضافة إلى تنوعه الواضح ، إذ أنه يتناول مجالات الدراسات الإسلامية والبلاغة والنقد والنحو ، وحتى إذا استبعدنا الأعمال الخمسة الأخيرة التى تدخل فى مجال النشاط الثقافى العام فإن ما بقى من



هذا الإنتاج وهو ثمانية أعمال فإننا نراها كافية من ناحية العدد ، وأما من ناحية القيمة فإنها تمثل فكراً ناضجاً وقدرة على التحليل العميق وسعة اطلاع والتزاما بالمنهج العلمى الصارم ، وإذا كنا قد اختلفنا معه فى بعض وجهات نظره أو أخذنا عليه بعض الحدة فى معالجته للمشكلات فإننا نرى فى هذا الإنتاج بشكل عام اتجاها عقلانياً مستنيراً وإذا كان ينتقد جوانب من تراثنا القديم فإنه لا يبدى رأيا إلا بعد دراسة مستفيضة واعية وبعد اطلاع واسع على هذا التراث وهو فى النهاية يربط بين التراث ومشكلات الحاضر التى يوليها جانباً كبيراً من اهتمامه ، إذ أنه يسعى دائما إلى أن يتخذ من الجوانب المضيئة فى ذلك التراث ما يعين على إصلاح مسيرتنا الحاضرة ويدفع بالأمة إلى الرقى والتقدم ، بعد دراسة ناضجة واعية .

ومن هنا فإننا نرى أن إنتاجه كافٍ يؤهله للترقية إلى درجة أستاذ فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة ■

محمود على مكى

التقرير الثانى

عن

الأعمال العلمية المتقدم بها دكتور نصر حامد أبو زيد للحصول على درجة أستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة

فأ يمكن أن تقسم الأعمال المقدمة إلى قسمين :

أولاً : الكتب :

(١) الإمام الشافعى وتاسيس الايديولوجية الوسطية .

كتاب صدر عن دار سينا للنشر بالقاهرة عام ١٩٩٢ ورقم الإيداع ٩٢٩٧ / ٩١ .

ويقع فى ١١٠ صفحات ويشتمل على أربع نقاط قدم لها بالحديث عن الشافعى وتاسيسه للوسطية فى مجال الفقه والتشريع مبينا أن الدراسة المقدمة تعتمد على تحليل الافكار والكشف عن دلالتها أولاً ثم الانتقال إلى مغزاها الاجتماعى والسياسى ، وبيّن أن ترتيب الشافعى لأصوله الفقهية كان دائما يؤسس اللاحق منها على السابق ، وأن هذا الترتيب يعتمد فى الأساس على تحويل اللا نص إلى مجال النص ثم يقدم أولاً الحديث عن الكتاب وتأصيل العروبة ، ثم الحديث عن السنة ، وعن الإجماع وعن القياس والاجتهاد .

والدراسة تتسم بالجدية والعمق والقدرة على العرض واستخلاص النتائج .

(٢) نقد الخطاب الدينى

صدر عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة عام ١٩٩٢ .

ويقع فى ٢٢٠ صفحة .

ويشتمل على فصول ثلاثة سبق نشرها منفصلة ، إذ نشر الفصل الأول فى الكتاب غير الدورى « قضايا فكرية » بعنوان « الإسلام السياسى : الأسس الفكرية والأهداف العملية » وصدر فى أكتوبر ١٩٨٩ .

ونشر الفصل الثانى فى مجلة « الف » بالعدد العاشر عام ١٩٩٠ ، على حين كان الفصل الثالث وهو الأخير محاضرة من سلسلة المحاضرات التذكارية التى تلقى كل عام تخليدا لذكرى دكتور عبد العزيز الأهوانى . وقد القيت المحاضرة فى مارس ١٩٩٠ .

وهو يتناول فى الفصل الأول الخطاب الدينى المعاصر فيتحدث عن آليات الخطاب والمنطلقات الفكرية . وفى الفصل الثانى يتحدث عن التراث بين التأويل والتلوين . وفى الثالث يقدم قراءة للنصوص الدينية .

وهو فى هذا كله يعمد إلى عرض التراث على ميدان غير متصل به ، مفكرا فيما يقدم من نصوص التراث بطريقة ومنهج ليس من المعتاد أن ينظر فيه بهما ، ولم يعهد تطبيق مصطلحاتهما عليه .

والدراسة بما فيها من اجتهاد ومحاولة لابتكار طريقة جديدة فى تناول التراث ، جديرة ولا شك بالإشادة بها والإعجاب بنجاحه فى تطبيقها .

ثانياً : البحوث والمقالات .

(١) التاويل فى كتاب سيبويه .

دراسة صدرت فى مجلة « ألف » بالعدد الثامن عام ١٩٨٨ وتقع فى ٣٤ صفحة (ص ٨٣ — ١١٧) تبدأ الدراسة بتعريف كلمة « التأويل » وبيان المقصود منها ويتحدث عن الدرس اللغوى عند الخليل بن أحمد ويستنبط بعض الحقائق التى اعتمد عليها اللغويون والنحاة القدامى ومنهم سيبويه وهى :

(١) إدراك أن اللغة بناء محكم .
(٢) إدراك أن النظام اللغوى نظام تمتلكه الجماعة .
(٣) وعى القدماء فى تفسيراتهم مجرد اجتهادات قد تقارب الحقيقة أحيانا .

ثم يتحدث عن أحكام المحدثين على القدماء ، وكيف أنها تتسم بنبرة استعلائية ، مبينـا النقـاط التى يأخذونها عليهم . وينتقل إلى الحديث عن مصطلح « التأويل » وكيف أنه يستخدمه فى دراسته بدلاً من « التفسير » لأن :

(١) كلمة « تفسير » فى أصل استخدامها تعنى الواضح البين وهى بهذا لا تعكس المقصود من حركة الذهن المعرفية إزاء موضوع المعرفة .
(٢) كلمة تأويل هى التى استخدمها قدامى المفسرين .
(٣) التمايز بين مفهوم « التأويل » و « التفسير » من حيث الدلالة قد تم توجيهه فى مرحلة متأخرة فى معركة الصراع الإيديولـوجى بين الفقـه والاتجاهات الفكرية والدينية المختلفة .

وكتاب سيبويه هو الكتاب الأول الذى وضع أساس التأويل وقواعده للنحاة بعده .

وقدم دراسة لأهم القضايا التى وردت لدى سيبويه ، والتى اعتبرها ابن مضاء مداخل للتأويلات التفصيلية والتعقيدات . وهى مفاهيم تحليلية ذات طابع تأويلى : العامل ، القيـاس ، الشذوذ .

والدراسة تدلل على تمكن صاحبها من معرفة التراث ، والقدرة على عرضه على ما جاء به المحدثون من أحكام والتعرض لها بالنقد والتحليل .

(٢) الإنسان الكامل فى القرآن .

(باللغة الانجليزية) بمجلة جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية باليابان / بالعدد ٧٧ عام ١٩٨٨ .



دراسة تقع فى ٢٢ صفحة (ص ١١١ — ١٣٣) .

وتتلمس الدراسة بنور المفهوم الصوفى للإنسان الكامل بالقـرآن الكريم ، معتمداً على التحليل النصى للآيات المتعلقة بخلق آدم . ثم يتحدث عن خلاف المفسرين حول مفهوم الخلافة ، ودراسة العلاقة بين آدم والملائكة . ثم ينتقل إلى الحديث عن الإنسان والشر ، ومناقشة الآيات عن إبليس ، وعصيانه للأمر الإلهى ، والصراع بين الخير والشر ، وقصة ولدى آدم ، مبينا أن قتل أحد ولدى آدم لأخيه تمثل بداية اغترب الإنسان عن ذاته ، وعن أخيه الإنسان وأن هذا الاغتراب يمثل التمزق الحقيقى الذى يهدد الكمال الإنسانى ، كما صاغه صوفية الإسلام .

وفى نهاية الدراسة ينقل مفهوم الإنسان الكامل ، من دلالته الصوفية الـدينية إلى الـدلالة الاجتمـاعية الإنسانية . والدراسة طريقة التناول ، جيـدة العـرض ، والقـدرة عـلى استخلاص الفكرة من النص جديرة بأن تحمد لصاحبها .

(٣) الكشف عن اقنعة الإرهاب .

دراسة صدرت بمجلة ادب ونقد بالقاهرة العدد ٥٨ وتقع فى إحدى عشرة صفحة (ص ٤٠ — ٥٠) ويعد المقال عرضاً ونقداً لكتاب الدكتور غالى

شكرى بنفس العنوان . والمقال يقدم دراسة جيدة للكتاب مبينا ماله وما عليه . وهو نشاط علمى يحمد لصاحبه .

(٤) ثقافة التنمية وتنمية الثقافة

دراسة صدرت فى مجلة القاهرة العدد ١١١ عام ١٩٩٠ وتقع فى ٦ صفحات .

بدأ الدراسة مبينا أن « التنمية ليست طرفا مقابل الثقافة ، بل هى هى ، بما أنها خطط ومشروعات ذات طابع فكرى عقلانى ، يستند إلى تحليل الواقع واكتشاف علاقاته التركيبية المعقدة » وبهذا يتبين أن « ثقافة التنمية » و « تنمية الثقافة » مفهومين متقابلين يمكن أن يتحقق احدهما فى استقلال عن الآخر « فالتنمية إذاً هى الوجه الآخر للثقافة والثقافة هى وكلتاهما وجهان لحقيقة واحدة ، هى البنية العلوية المتجادلة مع البنية التحسينية للتشكيلة الاجتماعية .

ثم يتعرض للحديث عن العقل العربى بين سلطتين ؛ هما سلطة النص الدينى والسلطة السياسية الحاكمة . وضرب الأمثلة على ذلك من تاريخنا الثقافى القديم والحديث لكشف بعدى التبريرية والتواطؤية فى بنية العقل العربى ، مبينا أن لاخلاص من الوضعية إلا بتحرير العقل من سلطة النصوص الدينية .

وينتقل للحديث عن الذاكرة بين المحو والإثبات . منتهيا إلى التساؤل عن تصور إحداث تنمية حقة دون إجماع اجتماعى ، وعن كيفية تحقيق التنمية فى غياب القطاع الأكبر من الشعب موضوع التنمية وهدفها .

والدراسة جادة هادفة تستخدم موضوعا عاما للتعبير عن فكر خاص بأسلوب ومصطلحات خاصة مستعارة من ميدان فكرى خاص .

(٥) البوشيدو
روح اليابان

والدراسة مقدمة لترجمة البوشيدو روح اليابان / صدرت عن دائرة الشئون الثقافية العامة ببغداد ١٩٩٠ وتقع فى ٤٦ صفحة (ص ٥ — ٥١) .

ويشتمل التقديم على نقاط خمس

(١) الثقافة وإشكاليات الترجمة يتحدث فيها عن الترجمة عموما ، وعن الترجمة عن لغة وسيطة ، وترجمته بالنسبة للترجمة السابقة للكتاب .

(٢) المحاور الأربعة وهموم الثقافة :

(١) علاقة الحاضر بالماضى من زاوية القيم والمفاهيم ومحددات السلوك الفردى والاجتماعى .

(٢) العلاقة بالتراث الغربى الأوربى عامة والأمريكى خاصة .

(٣) دور الدين فى صنع الحضارة وتشكيل الثقافة .

(٤) الفروسية وتقاليدها كما يعبر عنها البوشيدو .

(٣) بواعث الترجمة :

(١) التفاعل الخلاق بين الذات والموضوع .

(٢) إن الكتاب مكتوب بصفة أساسية للقارىء الأجنبى .

(٣) شخصية المؤلف انيازو نيتوبى .

(٤) التجربة اليابانية :

وكيف حققت اليابان هذا التقدم المذهل مع أنها بدات نهضتها متزامنة مع محاولة إقامة الدولة الحديثة فى مصر .

(٥) الخصوصية اليابانية :

ويمكن تلمس مظاهرها فى كل أنماط السلوك والاحتفالات اليومية مقدما تغييرات مختلفة :

(١) المجتمع اليابانى مجتمع متجانس .

(٢) المعتقدات اليابانية .

(٣) إيديولوجية الدولة ممثلة فى الطبقة المسيطرة .

(٤) طبيعة الشخصية اليابانية .

(٥) الاضلاع العقائدية الثلاثة (الشنتوية والبوذية والكونفوشيوسية) وهى التى تكون مفاهيم البوشيدو .

والدراسة تعد من النشاط العلمى الذى يحمد لصاحبه .

(٦) « التراث بين الاستخدام النفعى والقراءة العلمية سلطة النص فى مواجهة العقل » .

دراسة صدرت بمجلة « أدب ونقد » بالقاهرة العدد ٧٩ / مارس ١٩٩٢ ، وتقع فى ١٩ صفحة (ص ٥١ — ٧٠) والدراسة تبدأ بالتنبيه إلى أن العقل الإسلامى « ليس منظومة فكرية موحدة متجانسة ، بل هو مجموعة من الأنساق الفكرية المختلفة الرؤى والتوجهات تعبيرا عن التعددية الاجتماعية والعرفية والثقافية لبنية المجتمعات التى تضمها الامبراطورية الإسلامية » . وبيّن أن الحضارة الحديثة تم اختزالها أيضا فى أحد بعدى الغازى المعتدى ، أو المتقدم المتحضر « المعلم » ، وأن الأسلام الذى اختزل التراث فى الإسلام الأشعرى الرجعى المسيطر ، والإسلام الاعتزالى الفلسفى .

ثم تعرض للحديث عن مشكلة التراث ، وعن زمن التوحيد بين التراث والدين ، وبيّن بالأمثلة . « إن مفهوم الدين يحيل إلى طريقة الحياة أو إلى الشريعة فى سياق الحاضر ، فى حين يشير مفهوم السنة إلى نفس الدلالة ، ولكن فى سياق الماضى » .

وتعرض للحديث عن مفهوم السنة ، وعن التوحيد التام بين الدين والتراث ، وعن قوانين إنتاج المعرفة فى الثقافة العربية ، على أساس سلطة النصوص ، وكيف أن مهمة العقل أصبحت محصورة فى توليد النصوص من نصوص سابقة .

وبيّن أن أقوال الأئمة واجتهاداتهم صارت فى عصر التقليد هى « النصوص » مجال الشرح والتفسير والاستنباط والتعليل ، وكيف أن شمولية الدين أو سيادة سلطة النصوص هى التى أدت إلى ضمور مفهوم التراث ، ووقوفه عند حدود التراث الدينى .

واستمر فى العرض فى تسلسل تاريخى للفكرة متعرضا لفكر بعض المفكرين مثل ميشيل عفلق ، ورفاعة الطهطاوى ، ومحمد عبده ، وزكى نجيب محمود ، وأحمد لطفى السيد ، وعباس محمود العقاد وغيرهم .

والدراسة تتسم بالعمق والجدية ، ودقة الفهم الواعى لما يتعرض الدارس له فى دراسته .



(٧) مركبة المجاز : من يقودها وإلى اين ؟

دراسة صدرت بمجلة ألف العدد الثانى عشر ١٩٩٢ وتقع فى ست عشرة صفحة من الفولسكاب .

وهو تناول بالدراسة نقاطاً خمساً قدم لها بمدخل يبين فيه أن الدراسة محاولة للكشف عن الامتدادات التراثية لمواقف الخطاب الدينى المعاصر ، وتتبعه من خلال رصد الجوانب المختلفة لإشكالية المجاز ، لا بوصفها إشكالية لغوية بلاغية فحسب ، بل بوصفها إشكالية ذات مستوى أعمق من المستوى الذى تم تناوله من خلالها .

ثم يقوم بدراسة :

(١) المجاز : معركة الوجود الاجتماعى على أرض البلاغة .
(٢) التأويل : الوجه الآخر للمجاز .
(٣) العراك حول اللغة : من يمتلكها .
(٤) حضيض المجاز ويفاع الحقيقة .
(٥) التحريك الآلى : تحريك للدلالة اللغوية من هنا إلى هناك .

وينتهى إلى أن ربط مركبة اللغة والمجاز بقاطرة الدين والعقيدة ، هو المسئول عن حالة الارتباك والتشوش فى فهم الظاهر وإن كان يتعين تقرير أن تلك المسئولية مجرد مسئولية جزئية ، وإنما تقع المسئولية الكلية على عاتق ربط مركبة الحياة كلها بعجلة الدين والعقيدة ، وأن هذا الربط ليس جزءا من العقيدة ذاتها ، بل هو ربط حدث فى

لحظة تاريخية محددة من جانب قوى اجتماعية فى معركة الصراع الاجتماعى والفكرى فى تاريخنا .

والدراسة تتسم بالجدية وعمق التناول ودقة استخلاص النتائج من العرض العلمى الجيد المقدم .

(٨) قراءة التراث فى كتابات احمد صادق سعد .

دراسة تليت فى ندوة إشكاليات التكوين الاجتماعى / الفكريات الشعبية فى مصر .

وتقع فى ٢٠ صفحة ولم تنشر بعد .

قدم للدراسة بالتفرقة بين النهج التقليدى ويتمثل فى « الاستناد » إلى التراث والاعتماد عليه ونهج القراءة القصدية الواعية بذاتها ، ومفهوم كل من النهجين . ثم يبين أن قراءة أحمد صادق سعد تنتمى إلى النهج الثانى : وأن المدخل الذى حدد له إطار قراءته الواعية للتراث مدخل ذو طبيعة مزدوجة ، وأن الثقافة العربية وبخاصة المصرية تعانى من ازدواجية تقسمها إلى ثقافتين : تيار شرقى وتيار غربى علمانى .

فمدخل الانشغال الرئيسى بالتراث عند أحمد صادق سعد ، هو مدخل البحث عن الهوية ، والتماس الطريق العربى الخاص للتقدم والتنمية ، وإن كان يؤخذ عليه أنه يتمثل فى خطأ الافتراضات الأساسية التى ينبنى عليها ، وكذلك ربط العلمانية ربطا ميكانيكيا بالثقافة الغربية .

ويستمر فى عرض نصوص من احمد صادق سعد ويتعرض لها بالشرح والنقد عارضاً وجهة نظره هو بالنسبة للكثير من المفاهيم مثل التطور والاستقرار والثبات ، الخلافة ، السلطة . وما إلى ذلك .

الدراسة جيدة تحدد وجهة نظر صاحبها فى كيفية تناول التراث والإفادة منه إفادة واعية .

(٩) إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى .

محاضرة القيت فى مؤتمر لم ينص عليه فى الأوراق المقدمة ، وتقع فى ٥٣ صفحة .

وتهتم الدراسة بالكشف عن ظاهرة إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى ، محاولة لتأسيس وعى علمى بالنصوص الدينية وبقوانين إنتاجها للدلالة . وتهتم كذلك بالكشف عن آثار هذه الظاهرة الفكرية والاجتماعية . وتشتمل الدراسة على ثلاثة اقسام ، يتعرض القسم الأول لبيان أوجه التماثل بين النصوص الدينية والنصوص غير الدينية ، من حيث قوانين التكون والبناء وإنتاج الدلالة .

ويهتم القسم الثانى برصد الكيفية التى يتجاهل بها الخطاب الدينى إشكاليات السياق فى تحليلاته وتأويلاته فيناقش التفسير العلمى للنصوص الدينية ، وموضوع الحاكمية الذى يكشف عن إهدار السياق التاريخى إلى جانب إهداره للسياق السردى اللغوى للنصوص موضوع التأويل .

أما القسم الثالث فيقدم بيان الاثر الفكرى ، والاجتماعى والسياسى لتجاهل الخطاب الدينى لهذا المستوى أو ذلك من مستويات السياق .

والدارس هنا يعرض زاوية هامة من زوايا الحديث عن السياق والتأويل ويجتهد فى تقديمها وشرحها بصورة جلية واضحة جديرة بالإعجاب والتقدير .

(١٠) محاولة قراءة المسكوت عنه فى خطاب ابن عربى .

دراسة صدرت بعدد مايو ١٩٩٢ من مجلة الهلال وتقع فى عشر صفحات (ص ٢٤ — ٣٣) .

ويبدأ بتقديم الحديث عن ابن عربى ، وبيّن أن المشروع الفكرى الفلسفى الذى حاول أن يقدمه لا يمكن أن يفهم إلا من سياق الصراع الدينى العرقى الذى كان يسيطر على جو الاندلس ويحرك حياتها الاجتماعية والسياسية والفكرية إذ يحاول أن يقدم مشروعا للمصالحة الدينية بين الأديان مجتمعة ، وبين كل العقائد الإنسانية على وجه الأرض . وبيّن أن القراءة تتلمس الدلالات الضمنية الكامنة وراء

مستوى الدلالة الظاهرة للخطاب دون الاعتماد على إشارات ابن عربى فحسب بل تستمدها من تحليل بنية الخطاب متجاوزة مجرد تحليل المضمون محور اهتمام كل القراءات . وبيّن أن بنية الخطاب تتحدد من خلال مستويات عديدة أهمها مدى توافق البنية أو مخالفتها لبنية الخطاب السائدة ، وأن خطاب ابن عربى ينتمى إلى مجال الخطاب الصوفى على مستوى المنطوق وحده ، أما مستوى المسكوت عنه ، فيطرح بنية على مستوى أشد تعقيداً يجعل تصنيف الخطاب أمراً غاية فى الصعوبة . وينطلق إلى الحديث عن التأويل والمفاهيم النظرية ، وعن النص القرآنى منتهيا إلى أن خطاب ابن عربى يدور فى الأفق المفتوح فى حين أن خطاب الشرائع يدور فى الأفق المغلق . وأن هذا التقابل بين المفتوح والمغلق هو الذى يسمح لنا بالقول بأن خطاب ابن عربى يسعى لتأسيس ذاته نصا شاملاً يستوعب الخطاب القرآنى فى بنيته ، ويتجاوزه فى الوقت نفسه كانت تلك بعض جوانب المسكوت عنه الجانب البارز فى خطاب ابن عربى وأن الكشف عن باقى الجوانب يستحق إعادة قراءة شاملة »

وهو بهذه الدراسة يدلل على صلته الوثيقة بالتراث وقدرته على استخلاص ما يمكن أن يعاد عرضه فى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة بفهم واع .

(١١) مفهوم النص فى العلوم الدينية .

مجلة إبداع الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة السنة التاسعة العددان الرابع والخامس إبريل ومايو ١٩٩١ .

وتقع الدراسة فى ١٦ صفحة (ص ٩٩ — ١٠٦ بالعدد الرابع ، ص ١٢١ — ١٣٠) العدد الخامس بدأت الدراسة ببيان أن النص الدينى لايزال مركز الدائرة بما أنه النص المولد لأنماط النصوص التى تختزنها الذاكرة ومن ثم يصبح من الضرورى البدء بالكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة « النص » فى اللغة لأن اللغة تمثل النظام المركزى الدال فى بنية الثقافة بشكل عام ، واكتشاف الدلالة اللغوية ورصد تطور اللفظ من الدلالة الحسية إلى الدلالة المعنوية ، ثم انتقاله إلى الدلالة الاصطلاحية ، يمثل الركيزة الأولى للانطلاق إلى محاولة اكتشاف المفهوم فى علوم الثقافة العربية .

وينتقل إلى بيان دلالة النص فى اللغات الأوربية واللغة العربية ، ورصد التطور التاريخى لدلالة الكلمة ويبيّن مفهوم « النص » عند الشافعى واستخدامه له ، وكذلك عند الزمخشرى ، وابن عربى . وينتقل إلى تحليل الدال « نص » إلى تحليل الدال « تأويل » لما يرتبط به من دوال أخرى ساعيا إلى الكشف عن مفهوم النص بشكل عام ، الدينى وغير الدينى على السواء .

والدراسة جادة والتحليل اللغوى موفق والترتيب التاريخى وتتبعه صحيح . وهى تدل على قدرة صاحبها على الفهم الواعى للتراث واستخلاص ما يفيد منه فى الدراسات الحديثة .

وبعد دراسة كل عمل على حدة وتقويمه ، نتبيّن أن الدارس يدور فى فلك خاص يتقن مادته ويتعمق فى دراستها ، وينظر إليها من زوايا خاصة جديرة بالاهتمام وإن كانت هذه المادة واحدة فى الغالب الأعم وهو يستخدم معجما لغويا يتردد دائما فى معظم هذه الأعمال لوحدة المادة المتناولة ، ونتبيّن أن الكثير من مفرداته مصطلحات مستعارة من ميادين غريبة على موضوعات دراساته ترفضها العين والأذن والوعى أول الأمر ، ولكن تصبح مقبولة بعد ذلك ، لإلحاح الدارس على استخدامها . وهو فى كل هذه الأعمال يتناول الفكرة التى يعرضها بوعى تام وفهم عميق بجدية علمية ، فجاءت الأعمال كلها إضافة هامه يفيد منها الطلاب والمختصون .

وهى بهذا ترقى به للحصول على درجة أستاذ

والله الموفق وبه نستعين ■

عونى عبد الرؤوف

التقـــــرير الثـالـث

تقـــريـر عن انتـــاج علـمى

قدم السيد الدكتور نصر حامد أبو زيد - الأستاذ المساعد بكلية الآداب ، بجامعة القاهرة بإنتاجه العلمى للترقية إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية ، وجاء إنتاجه فى شكلين :

الأول : الكتب ، وقدم منها كتابين :

١ - الإمـام الشـافـعـى وتـأسيس الإيديولوجية الوسطية : نشر دارسينا للنشر . القاهرة ١٩٩٢ م

٢ - نقـد الخطـاب الـدينى - نشر دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٩٢ م .

الثانى : البحوث والمقالات :

٣ - الكشف عن أقنعة الإرهاب - بحثاً عن علمانية جديدة - مجلة أدب ونقد . القاهرة - العدد ٥٥ - يونيو ١٩٩٠ م .

٤ - ثقافة التنمية وتنمية الثقافة - مجلة القاهرة - العدد ١١١ - ١٩٩٠ .

٥ - التـراث بـين الاستخـدام النفعى والقـراءة العلمية ! مجلـة أدب ونقد - القاهرة - العدد ٧٩-مارس ١٩٩٢ م

٦ - قراءات التراث فى كتـابات **أحمد صـادق سعد** - ألقى فى مؤتمـر وتحت النشر .

٧ - إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى - ألقى فى مؤتمر وتحت النشر ..

٨ - المسكوت عنه فى خطاب **ابن عربى** - مجلة الهلال مايو ١٩٩٢ م

٩ - مفهوم النص فى العلوم الـدينية - مجلة إبداع عدد ٤ ، ٥ ، - ١٩٩١ م

١٠ - التأويل فى كتاب **سيبويه** - مجلة ألف للبـلاغـة المقـارنـة - الجـامعـة الأمريكية العدد ٨ - ١٩٨٨ م .

١١ - الإنسـان الكـامـل فى القـرآن (بالانجليزية) مجلة جـامعة أوسـاكا للدراسات الأجنبية باليابان - العدد ٧٧ سنة ١٩٨٨ م

١٢ - مقدمة ترجمة (**البوشيدو - روح اليـابان**) - دائـرة الشئون الثقـافيـة العامة - بغداد ١٩٩٠ م .

١٣ - مركبة المجاز من يقودهـا ؟ وإلى أين ؟ مجلة ألف عدد ١٢ - ١٩٩٢ م .

وقد لوحظ أن هذا الانتاج لم يظهر منه فى سوق الكتب سوى الكتاب الأول عن (الإمـام الشافعى) ، وأمـا الكتاب الثانى فمازال مشروعا ينتظر الظهور فى السوق ، وباقى البحوث والمقالات ظهرت فى مجلات محدودة الانتشـار ، أو هى تحت النشر فى هذه المجلات أيضا ، وهى مجلات غير محكمة غالبا .

ولعل لاختيار هذه المجلات لنشر هذه البحوث حكمة ، هى تفـادى رد الفعل عند القراء لو ظهرت فى مجـلات رائجة واسعة الانتشار .

وبـذلك يعتبـر الإنتـاج إجمـالا أشبـه بالأعمال التى لم ينشر أكثرها فى دوريات علمية محكمة ، ولا يجرؤ الباحث عـلى نشر أفكاره فى المجتمع الذى يرفضهـا ولا شـك ، بل وقـد يحكم عليها حكمـا قاسيا كما يحكم على صاحبها

أما الرأى فى هذه الأعمال فهو كما يلى :

١ - الإمـام الشـافـعـى وتـأسيس الإيديولوجية الوسيطية :

كتيب من مئة صفحة وعشر صفحات من القطع الصغير ، ذو وزن خفيف علميا ، والكتـاب يدل عـلى أن البـاحث مُحْتَفٍ بـالشافعى ، ومضمـونه تقـريع لـه ، وتنـديد بمحـاولة **الشـافعى** التلفيقية إيجاد موقف وسيط بين العقل والنقل ، وقد انتصر الشافعى للنقل على حساب

العقل ، وانتصر **للقبلية على حساب الإسلام** ، ويعود فيكرر ما قاله عن **السقيفة** فى بحوث أخرى سابقة ، وما جرى فيها من تدشين السيطرة **القرشية** على الإسلام والمسلمين ، فالتاريخ الإسلامى كله مؤامرة حاكها الخلفاء من **قريش** .

وهو يتهم **الشافعى** بالمغالطة حين قال : **(لم اجد لرسول الله سنة ثابتة من جهة الاتصال خالفها الناس كلهم** ، ولكن قد أجد الناس مختلفين فيها : منهم من يقول بها ، ومنهم من يقول بخلافها ، فأما أن يكونوا مجتمعين على القول بخلافها فلم أجدها قط) . وهى شهادة صادقة من إمام عظيم ، هو واضع علم المصطلح .

ولكن **الشافعى** فى مقياس الباحث ملفق ومغالط ، وكان يناضل من أجل القضاء على التعددية الفكرية والفقهية .

ويقرر الباحث أخيرا النتيجة التى تتكرر فى بحوثه دائما : **(آن اوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر ، لا من سلطة النصوص وحدها ، بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان فى عالمنا ، علينا ان نقوم بهذا الآن وفورا قبل ان يجرفنا الطوفان)** .

وأول النصوص التى يؤكد على ضرورة التحرر منها : القرآن والسنة ، ولكنه لم يحدد مفهوم هذا التحرر ، ولا حدود هذه النصوص ذات الطابع الإيديولوجى الخاص ، وماذا يريد للأمة بعد أن تلقى بالقرآن والسنة جانبا ؟!

٢ - نقد الخطاب الدينى - كتاب مطبوع فى مائتين وعشرين صفحة من القطع المتوسط ، مصور ، وغير متداول ، والناشر دار الثقافة الجديدة .

والكتاب يقع فى مقدمة وثلاثة فصول ، ويتضمن كل فصل مجموعة من البحوث وفى المقدمة يهجم الباحث على **(الغيب)** بأسلوب غريب ، فيجعل النقل الغيبى غارقا فى الخرافة والأسطورة ، مع أن الغيب أساس الإيمان .

وهو أيضا يقع فى مغالطة خطيرة حين يقرر أن **(العلمانية)** ليست فى جوهرها سوى التأويل الحقيقى ، والفهم العلمى للدين ، وليست ما يروج له المبطلون من أنها الإلحاد الذى يفصل الدين عن المجتمع والحياة ، يقول : **(إن الخطاب الدينى يخلط عن عمد ، وبوعى ماكر خبيث بين فصل الدولة عن الكنيسة ، أى : فصل السلطة السياسية عن الدين ، وبين فصل الدين عن المجتمع والحياة)** ، ولا أدرى إن كان ذلك عن جهل بمفهوم العلمانية ، أو هو يضاعف من خطورة هذا الاتجاه بتزييف المفاهيم !!



وفى الفصل الأول من الكتاب يتصدى لنقد الخطاب الدينى المعاصر بمناقشة قضية النص ، وقضية الحاكمية ، ويشتد نقده للأزهر وللدولة فى مواجهة التطرف ، وهو ينتصر بحماس شديد **لرواية سلمان رشدى (آيات شيطانية)** مع ما اشتهرت به من فساد وهلوسة ، وهو غالبا لم يقرأها ، ولم يعرف ما حفلت به من نتن لا أدبى ، وعفونة خرجت من أحشاء كافر مرتد ، ومع ذلك يزيد فى الخروج على معايير النقد الموضوعى ، ويتجاهل أمانة الكتابة الفكرية بل هو يسقطها حين يضع سلمان رشدى فى موقع مشابه لموقف الكاتب نجيب محفوظ فى (أولاد حارتنا) .

الواقع أن النغمة الحادة التى يتحدث بها المؤلف تجمع بين عناصر مختلفة تماما ، فالأزهر والتطرف شئ واحد ، والخطاب الدينى الرسمى وغير الرسمى سواء ، والعلماء هم **(كهنوت)** يمثل سلطة شاملة ، ومرجعا أخيرا فى شئون الدين والعقيدة .

وهو ينعى على الخطاب الدينى أنه يرد كل شئ فى العالم إلى علة أولى هى

(الله) فى الواقع ، ويرى أن ذلك إحلال لله فى الواقع ، ونفى للـ (إنسان) كما أنه إلغاء للقوانين الطبيعية والاجتماعية . ويميل إلى مقولة الفكر الغربى بأن الله خلق العالم ثم تركه يدور ، كما أن صانع الساعة تركها تدور وحدها .

وهو يدافع بحرارة عن (الماركسية) الفكر الغارب ، ويبرئها من تهمة الإلحاد ، بل ويقول بخطأ تأويل الماركسية بالإلحاد والمادية ، ولعله يتصور أن ماركس كان مؤمنا روحى النزعة .

وقد تتبع الباحث فكر سيد قطب ، حتى فيما أثبتته نصوص القرآن ، فهو يستنكر أن يوصف المخالفون للإيمان بالكفر ، وكأنه اعتراض على القرآن ذاته الذى جاء فيه فى صورة البينة : (لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب والمشركين منفكين حتى تأتيهم البينة) كما جاءت آيات كثيرة فى وصف المخالفين للإسلام بالكفر .

وخلاصة القول : أن الباحث وضع نفسه مرصادا لكل مقولات الخطاب الدينى ، حتى ولو كلفه ذلك إنكار البديهات ، أو إنكار ما علم من الدين بالضرورة .

ولسوف يطول بنا الحديث ولن ينتهى إلى نتيجة ، كما أن الكتاب كله لم يصل إلى أية نتيجة سوى تلك النغمة النقدية المسرفة ، فهو بحق :

جدلية تضرب فى جدلية ، لتخرج بجدلية تلد جدلية ، تحمل فى أحشائها جنينا جدليا ، متجادلا بذاته مع ذاته - إن صح التصور أو التعبير .

ليست هذه سخرية ، ولكنها النتيجة التى يخرج بها قارىء هذا الكتاب غير المنشور ، وحتى الآن .

٣ - **الكشف عن اقنعة الإرهاب (بحثا عن علمانية جديدة) .**
(مقال) مجلة ادب ونقد .

يعلق الباحث بهذا المقال على كتاب صدر **لغالى شكرى** ، وهو يبدو فيه خائضا فى أوحال السياسة والحزبية ، فهو ليس بحثا علميا ، ولكنه مجاملة لكاتب **معروف الهوية** ، وبرغم ذلك فقد خلط مرة أخرى بتكرار ما سبق ان ذكره ، ويذكره دائما فى كل مقال : (**إن إخضاع الفكر والثقافة للسلطة الدينية السياسية يمتد ايضا إلى العمق التاريخى لمجتمعاتنا ، لكن ذلك الإخضاع يتزامن فى الحلقة العربية مع إقرار مبدا السيادة القرشية ، بعد إعطائه بعدا دينيا**) .

ثم يقول : (**لقد كان مسموحا فى عصر النبوة بتعدد قراءات النص الدينى ، وهى القراءات التى تتلاءم مع واقع التعدد القبلى واللغوى فى الجزيرة العربية ، وقد تم إلغاء ذلك التعدد لصالح القراءة القرشية ، بواسطة عثمان بن عفان**) .

ويقول : (**ومن الضرورى تاكيد أن الأساس الذى استند إليه مفهوم القرشية ، سواء فى بعده السلطوى الدينى ، أو فى بعده الثقافى - أساس عصبى عرقى ، لا أساس ثقافى حضارى**) .

وهذا كلام خطير لا يمكن قبوله إلا فى مجال معين من الانتماء الإيديولوجى . الذى يعمد إلى تشويه تاريخ القرآن نتيجة عدم فهم العلاقة بين القرآن والقراءات ، بل وقصدا إلى هذا التشويه ، كأن المسلمين عرفوا فى عهد النبوة (**قرآنيات**) كثيرة ، فوحدتها خيانة عثمان فى قرآن واحد .

والباحث فى هذا المقال يكشف أيضا عن خلل فى الاعتقاد ، (إذ يرى أن الإلهى إذا تجلى فى اللغة يكاد يكون بشريا ، وأن الإلهى تجلى فى القرآن (**التنزيل**) كما تجلى فى المسيحية فى **صورة المسيح** البشر ، ابن الإنسان) وهذا تصور غريب ومرفوض .

ففى رأيه أن هناك جدلية (**الإلهى / الإنسانى**) وهى صيغة من التلازم بين طرفين لكل منهما أثر فى الآخر ، وهل هنالك إهانة للعقيدة أشنع من هذا ؟ .

وبقية المقال نوع من الدعاية السياسية لاترقى إلى مرتبة العلم ، والبحث العلمى .

وهو يطالب بالتوجه إلى البحث عن علمانية جديدة (**لمقاومة الردة السلفية ، والإرهاب والتطرف ،**

وفض الاشتباك بين الدين والسلطة ، وتحرير سلطة الدولة من سطوة رجال الدين ، ومن السيطرة الثيوقراطية الموغلة فى التخلف) .

وكأنه فى الواقع يتحدث عن مجتمع تحكمه الكنيسة فى قلب العصور الوسطى ، وهو إلى جانب ذلك نوع من الدعاية السياسية التى لا تعى هدفا علميا بحال من الأحوال .

٤ – ثقافة التنمية وتنمية الثقافة – مقالة فى مجلة القاهرة – ركز فيها الباحث على موضوع (**العقل العربى**) وأنه محاصر بين سلطتين : **سلطة النص الدينى ، وسلطة السياسة الحاكمة ، وإن ذلك لم يبدأ مع صفين ، التى كانت فيها الخديعة التاريخية للداهية عمرو بن العاص ، بل بدأ فى خلاف السقيفة بين المهاجرين من اهل مكة ، والأنصار من اهل المدينة ، فآل الأمر إلى سلطة قريش اى أن أبا بكر كان يحكم باسم القبيلة وكذلك باقى الخلفاء الراشدين ، من سلسلة التآمر .**

وقد ذهب إلى أن **عثمان** كان يعمل لحساب قريش فى حين قضى على تعددية النص التى تمثلت فى السماح بقراءته وفقا للهجات العربية المختلفة ، فالغى كل القراءات لحساب القراءة القرشية .

وهو كذب وجهل وافتراء ، أما الكذب والجهل فلأن القراءة لم تكن باللهجة بل هى بالرواية ، والقراءة سنة متبعة ، وأما الافتراء فهو القول بأن **عثمان** كان يعمل بنزعة قبلية ، استثمارا لمؤامرة السقيفة ؟ واستمرارا لطغيان **قريش** .

ولا ريب أن الباحث ناقل هنا عن مقالات لبعض المستشرقين من أمثال **رجيس بلاشير** فى كتابه (**مدخل إلى القرآن**) ، **ويوشك من يقول بأقوالهم أن يزيغ كما زاغوا ، بل إنه يقطع فى هذه الطريق أشواطا أبعد مما قطع بلاشير .**

وهو يرى من جانب آخر أن كل استبداد فى السلطة الآن امتداد لتلك المرحلة ، حين سيطر التفكير الدينى الغيبى التواكلى ، التبريرى ، التواطئى ، وكل ذلك وصف للإسلام .

والجانب الغيبى عنده هو خرافة وأسطورة ، ويقول :

ولا خلاص من تلك الوضعية إلا بتحرير العقل من سلطة النصوص الدينية ، وإطلاقه حرا يتجادل مع الطبيعة ، والواقع الاجتماعى والإنسانى فينتج المعرفة ، التى يصل بها إلى مزيد من التحرر ، فيصقل أدواته ، ويطور آلياته) .



ولسوف نرى أنه يعنى بالنصوص ما يشمل القرآن والسنة ، وهى دعوة خطيرة تكررت كثيرا فى مواضع أخرى ، يريد بها نفى العلاقة بين العقل والنص القرآنى بخاصة ، مستخدما المزيد من المغالطات ، وتزييف المفاهيم ، مع أن النصوص الصحيحة لا تتصادم مع العقل بحال .

ثم نجده يخوض مرة أخرى فى موقف الإسلام من القبلية ، فيرى أن الإسلام لم ينفها ، بل احتفظ لها بأهم خصائصها الثقافية متمثلة فى اللهجة الخاصة إلى درجة السماح بتعدد قراءات النص الدينى – القرآن – وفقا للسان كل قبيلة ، وذلك ما عرف بالأحرف السبعة ، وهو رأى مردود على صاحبه ، لا يقبل منه إطلاقا ، ولأنه يمثل إساءة إلى القرآن ذاته ، عن جهل فاضح لم يكلف نفسه عناء البحث عن الحقيقة فى مظانها .

ويمضى فى تجاوزاته إلى درجة أن يتهم القرآن بأنه (لم ينج من آثار عمليات المحو والإثبات تلك) ، ويبنى ذلك على ادعاء الشيعة أن القرآن محيت منه عمدا النصوص الدالة على إمامة على ، ولا يكلف نفسه مرة أخرى عناء البحث عن حقيقة هذا القول الذى لم

يقل به إلا الشيعة الغلاة ، فأما الإمامة فإن موقفهم هو موقف أهل السنة تماما ، من تنزيه القرآن عن المحو والإثبات ، فماذا بقى لهذا القائل من آثار المنهج السليم ، والرأى السديد ؟ !

وينتهى الباحث إلى نوع من الاختلاط فيسجل أن المسلم لا يعلم عن المسيحية إلا ما يقوله الوعاظ خطباء المساجد ، ولا يكاد المسيحى بالمثل يعلم عن الإسلام إلا ما تبثه أجهزة الإعلام ، وما يقال فى شبه سريه داخل المؤسسات المسيحية ، التى لا تجرؤ على المناقشة الحرة للإسلام ، بالقدر الذى تناقش به المسيحية فى أروقة المساجد ، وعلى المنابر . أى : إن المسلمين يتجنون على المسيحيين ، وكأنه يبذر الحب لفتنة طائفية ، وهذه فى الواقع سمادير لا يقول بها كاتب مفيق .

والمقال ملىء بالاختلاط الذى لا يقبل من باحث يزعم أنه نزيه ومحايد ، وهو يتظاهر بالموضوعية والعلم .

٥ – التراث بين الاستخدام النفعى والقراءة العلمية – مجلة أدب ونقد . سلطة النص فى مواجهة العقل .

مقال يعتمد على ما قدمه الدكتور زكى نجيب محمود من تأملات ورؤى فى كتابه (حصاد السنين) ، ولكنه يكرر ما سبق أن ذكره فى كتابه عن الشافعى من الوحى والسنة ، وكيف لفق الشافعى منوقفا ينتصر فيه النص على العقل وتعرض للعلاقة بين الدين والتراث ، كما تعرض للفكرة التى كررها دائما من تحول الإسلام إلى مشروع قبلى نتيجة اجتماع السقيفة فصارت الدولة قبلية .

ولا جديد فى هذه المقالة ، فهى ترديد لأفكار متفرقة فى سائر المقالات ، والنغمة واحدة ، والموضوع واحد ، وهو التراث وتأويله وتجديده ، وموقف الآخرين منه .

٦ – قراءة التراث فى كتابات أحمد صادق سعد .

وهو مقال سياسى ألقى فى ندوة عن (إشكاليات التكوين الاجتماعى – الفكريات الشعبية فى مصر) – تحت النشر .

ولما كان الموضوع حملة على الخطاب الدينى فإنه يتهم الدعوة إلى (الاقتصاد الإسلامى) بأنها دعوة إلى الخطاب الدينى الإرشادى الوعظى ، الذى يستهدف تمرير نظام اقتصادى استغلالى قاهر ، يدافع عن الملكية الخاصة ، ويترك الأسعار لآليات السوق وقانون العرض والطلب ... ثم يختم: إنها الرأسمالية المستغلة الغليظة ، والتى اختفت من معاقلها الأصلية لحساب التخطيط والتوجيه والتدخل المباشر أحيانا – تمرر باسم الإسلام ، استنادا إلى تراثه .

وفى البحث قراءة لأفكار أحمد صادق سعد وآرائه فى كتاب (الخراج) لأبى يوسف – الفقيه الحنفى ، الذى صار فى تقديره فقيه السلطة .

والموضوع على أية حال لا أهمية له ، فالمتحدَّث عنه مجهول ، وهو ذو هوية خاصة ، تلعب دورها فى دمشق على أنقاض (التراث) .

٧ – إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى – تحت النشر .

وهو بحث يدور فى نفس المدار السابق بكل جدلياته ، غير أنه يضيف مناقشة كتاب ، لمؤلف حديث ، يتحدث عن قضايا الناسخ والمنسوخ ، والتنجيم ، وإعجاز القرآن ، والتأويل العلمى ، والمحكم والمتشابه ... إلخ ..

وهو يبدأ مناقشته للكتاب بمقدمة يذكر فيها قوله :

(يتم فى تأويلات الخطاب الدينى للنصوص الدينية إغفال مستوى أو أكثر من مستويات السياق التى ناقشناها فى القسم الأول ، وفى كثير من الأحيان يتم إغفال كل المستويات لحساب الحديث عن نص يفارق النصوص الإنسانية من كل وجه . إن التصورات الأسطورية المرتبطة بوجود أزلى قديم للنص القرآنى فى اللوح المحفوظ باللغة العربية ما تزال تصورات حية فى ثقافتنا) – وهذا الكلام الغريب ناشىء عن المقولة التى يؤمن بها ، وهى « أن القرآن منذ نزل على محمد أصبح وجودا بشريا ،

منفصلا عن الوجود الإلهى » — فإعجاز القرآن بهذا المعنى أسطورة ، وكونه كلام الله أسطورة ، وانتماؤه إلى المصدر الغيبى أسطورة ، فهو يتحدث بحسم عن (أسطورة وجود القرآن فى عالم الغيب . إنكارا لما لا يقع تحت الحس ، وعالم الغيب لا يصلح (**موضوعا**) للفكر ، بل هو موضوع للاعتقاد فقط . فضلا عن استخدام كلمة (**أسطورة**) فى وصف وجود القرآن وهو تعبير لا يليق ، إن لم يكن تجاوزا قبيحا .

٨ — محاولة قراءة المسكوت عنه فى خطاب **ابن عربى** — مقال فى مجلة الهلال .

وهو مقال قصير يحاول إدراج القرآن فى إطار محاولة ابن عربى ، باعتبار القرآن جزءا مندمجا فى كل ، ومع أنه ذكر فى العنوان أنه يتحدث عن المسكوت عنه عند ابن عربى — فهو لم يقدم شيئا من هذا الوعد ، وانتهى المقال كما بدأ بلا هدف سوى استخدام بعض الكلمات التى صيغت صياغة جديدة مثل : **التماهى ، والتناص** . وهو يرى أن إعجاز القرآن ليس إلا فى تغلبه على الشعر وسجع الكهان ، ولكنه ليس معجزا فى ذاته ، وهو كلام اشبه بالإلحاد .

وهو إلى جانب ذلك يدور حول الافكار المكررة : قراءة النص — مضمون الخطاب — إشكالية القراءة . ويكفى أن يكون ابن عربى بشطحاته محور الحديث ليقع الباحث فى نفس الشطح ، يقول : (من هنا نفهم حرص ابن عربى على تأكيد أن خطابه ليس من إبداعه هو ، بل هو من مصدر إلهى مقدس ، وابن عربى مجرد مبلغ ، وهذا معناه أنه مرتد إلى الأصل والمنبع (الله / اللغة) — وهذا تعبير شاطح عن الذات الإلهية ، إلى جانب أنه يوشك أن يجعل ابن عربى نبيا يوحى إليه .

٩ — مفهوم النص : الدلالة اللغوية — مقال فى مجلة (إبداع)

والهدف من هذا المقال هو الكشف عن بعض خصائص الثقافة العربية الإسلامية فى جانبها التراثى التاريخى ، وهو يعالج بعض المسائل عند الإمام الشافعى وعند الزمخشرى ، فى إطار بحثه عن مفهوم كلمة (النص) .

ثم يشفع هذا المقال بآخر عن مفهوم النص : التأويل ، مفهوم الثقافة للنصوص ، وهو مكمل لسابقه ، وكله كلام مستقى من عمل سابق للباحث عن (مفهوم النص) — تقدم به فى مشروع ترقيته السابقة لاستاذ مساعد .

١٠ — التأويل فى كتاب **سيبويه** — مقال فى مجلة الف — الجامعة الامريكية وهو يدرس طريقة **سيبويه** فى التأويل ، وهو منهج أفاده من علم الكلام ، وقد اقتصر على مجموعة قليلة من الأمثلة . إلا أنه يدل على فهم صاحبه لظاهرة (تناقد) فروع الثقافة الإسلامية ، وهو مقال يحسب للباحث .

١١ — الإنسان الكامل فى القرآن . مقال باللغة الإنجليزية ، ٢٢ صفحة عن بذور المفهوم الصوفى للإنسان الكامل فى القرآن ، وقد ارفق الباحث بصورة المقال ملخصا من صفحتين بالعربية ، وهو يستقى صفات الكمال الإنسانى من الفهم الصوفى لقصة الخلق

(نشاط ثقافى)

١٢ — البوشيدو (روح اليابان) دائرة الشئون الثقافية العامة . بغداد . ترجمة مع مقدمة عن اليابان ودخولها فى التاريخ الحديث .

(نشاط ثقافى) .

١٣ — مركبة المجاز — من يقودها ؟ وإلى أين ؟ — مقال بمجلة الف بحث يجمع بين اتجاهات عديدة فى الفكر الإسلامى ، وهى اتجاهات تتناقض احيانا ، ولكنه يدرس المجاز دراسة جادة كما تصوره **عبد القاهر** فى كتابه (أسرار البلاغة) . غير أنه بعد أن يمر بمستويات الدراسة المختلفة — يختم البحث ختاما سياسيا دراميا ينتقد فيه ايضا الخطاب الدينى الذى يحاول تجاوز الازدواجية فى التصور الدينى ، الناشئة عن الازدواجية اللغوية ، فإذا هو بذلك يخدم الأوضاع السائدة فى العالمين العربى والإسلامى ، يقول فى النهاية : (تتعدد أشكال النظم السياسية فى عالمنا ، بين الملكى والجمهورى ، نظام

□ □ □ معركة الوجه والقناع

الحزب الواحد والتعددية الحزبية ، نظم مدنية ، وأخرى عسكرية ـ لكنها تتفق جميعا فى طابعها الدكتاتورى التسلطى القاهر . فى عالمنا يتوحد شخص الحاكم بالوطن . ويستوعبه داخله ، بحيث يضحى نقد الحاكم خيانة للوطن ، ويصبح الخلاف معه مروقا من الدين ، وهرطقة وإلحادا ـ هذا على المستوى السياسى ، أما على مستوى الفكر ، والثقافة ـ فالمأساة لا تقل فداحة ، فالخطاب العربى فى مجمله يتعامل مع المجاز بوصفه حقيقة ...) .

وهكذا لم يستطع الباحث أن يتخلص من نبرته النقدية ، حتى ولو انعدمت العلاقة بين طرفى الحديث ، إلى حد الغربة بينهما .

ولكن البحث ذو مضمون بلاغى ، وهو يتناول قضايا عقدية خلافية قديمة ، بأسلوب مقبول .

الخلاصة

وخلاصة القول أن الباحث يدور فى فلك مفهومين لا ثالث لهما ، هما : **التراث والتأويل** ، وهما فى الواقع تخصصه الدقيق ، فإحدى رسالتيه كانت عن الاتجاه العقلى فى التفسير (دراسة فى قضية المجاز فى القرآن عند المعتزلة) ، والأخرى عن فلسفة التأويل : دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين ابن عربى) .

وكل ما كتبه تقريبا يمتاح من روح هاتين الرسالتين .

وطابع الإنتاج قريب من علم الكلام ، والعقيدة ، مع تحكيم النظرة المادية المنكرة لحقائقهما ، الجاحدة لمعطياتهما . فلم يخرج الباحث عن الإطار الذى وضع داخله رسالتيه للماجستير والدكتوراه ، فى العناوين أو فى الموضوعات .

ولما كان مذهب الباحث مرفوضا على مستوى القراء أو مستوى المتخصصين فى الثقافة الإسلامية ـ فإنه لم ينشر أعماله إلا فى مجلات محدودة الانتشار ، وغير محكمة أحيانا مخافة رد الفعل الذى يتوقعه قطعا .

والكتاب الذى قدمه مطبوعا ـ قدم إلى اللجنة فى شكل تجربة حصل بها على رقم إيداع فى دار الكتب ، ثم أحجم عن دفعه إلى السوق ، لما يتضمنه من مفاهيم مرفوضة على كل مستوى .

والرأى فى أعماله المقدمة :

١ ـ كتابه عن (الإمام الشافعى) خفيف الوزن علميا ، لا يَقَوّمُ به الباحث مع ما سبق أن سجلناه من آراء منحرفة لا تليق أن تنتشر عن الإمام العظيم .

٢ ـ الأعمال من ٢ ـ ٩ تعتبر عملا واحدا لوحدة الاتجاه ، وبصرف النظر عن محتواها . فأما المحتوى فالرأى فيه أنه خليط من فكر وإيديولوجية ، ونقد ، وتطرف ، وجدلية . وبذلك تاهت هوية الباحث ، فلم يظهر توجهه فى إطار مواد اللغة العربية ، أو الثقافة الإسلامية .

٣ ـ والعملان ١٠ و ١٣ ـ بحثان مقبولان يحسبان له عملا واحدا ، نظرا إلى ضآلة حجم كل منهما .

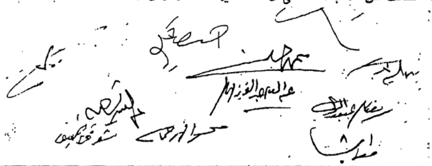
٤ ـ والعملان ١١ و ١٢ نوع من النشاط الثقافى .

وبذلك نرى أن الأعمال التى تقدم بها السيد الدكتور نصر حامد أبو زيد تحتاج إلى إعادة نظر وتنقية ، كما تحتاج إلى إضافة جديدة ، تتصل اتصالا كاملا بمواد الدراسة التى تدرس فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب .

فالإنتاج المقدم لا يرقى إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ، بجامعة القاهرة .

والله ولى التوفيق ،

عبد الصبور شاهين



التقـــــــرير الرابع

بسم الله الرحمن الرحيم

الأستاذ الدكتور عميد كلية الآداب جامعة القاهرة .

تحية طيبة .. وبعد

فقد اجتمع مجلس قسم اللغة العربية يوم الاثنين الموافق ٧/١٢/١٩٩٢ لمناقشة تقرير اللجنة العلمية الخاص بالإنتاج الذى تقدم به الزميل الدكتور **نصر حامد أبو زيد** للترقية إلى درجة أستاذ فى القسم وقد انتهى المجلس بالإجماع بعد المراجعة المتأنية والمناقشة التفصيلية إلى رفض التقرير شكلاً ومضمونا وأكد أعضاء المجلس بالإجماع فى الوقت نفسه جدارة الإنتاج المقدم من الزميل لأن يرقي به إلى درجة أستاذ فى اللغة العربية وأعد الأساتذة الحاضرون ملاحظات تفصيلية حول تقرير لجنة الترقيات .

ويطيب لى قبل الملاحظات التفصيلية التى أعدها أساتذة القسم واعتمدها مجلسهم أن أتقدم إلى سيادتكم بالملاحظات الاستهلالية التالية :

أولاً : أرسل إنتاج الزميل الدكتور **نصر أبو زيد** إلى لجنة الترقيات بتاريخ ٩/٥/١٩٩٢ وتم توزيعه بجلسة ٢٨/٥/١٩٩٢ . واعتمدت اللجنة تقريرها الجماعى المعروض على مجلس أساتذة القسم بتاريخ ٣/١٢/١٩٩٢ أى بعد مضى حوالى **سبعة أشهر** من تقديم الإنتاج . وبعد أن قامت اللجنة بترقية أقران له تقدموا **معه وبعده** على السواء . وفى ذلك مخالفة واضحة لقواعد نظام العمل فى اللجان العلمية الدائمة التى تنص على ضرورة أن تقوم **اللجنة بتقديم** تقريرها **خلال شهرين على الأكثر** من تاريخ وصول الإنتاج إليها . إلا إذا كان من الفاحصين من هو خارج الجمهورية أو من خارج اللجنة فتزاد هذه الفترة **شهراً آخر . وذلك وفقا لأحكام المادة** (٧٢) من قانون الجامعات .

ثانيا : كان عدد حضور اجتماع مجلس أساتذة القسم مساوياً لعدد الموقعين على تقرير اللجنة الدائمة . وبين الحضور أربعة من أعضاء اللجنة الموقّرة .

ثالثا : أن اللجنة بدل أن تأخذ بمبدأ **الأغلبية** فى تقارير المحكمين أخذت بمبدأ **الأقلية** ولم تعتمد **التقريرين الإيجابيين** ، وآثرت اعتماد **التقرير السلبي الوحيد** رغم ما فيه . واعتمدت فى ذلك على تصويت لافت فى دلالة رجحانه بفارق صوت واحد (٦ , ٧) .

رابعا : أن تقرير اللجنة يختتم بعبارة : « **اختارت اللجنة هذا التقرير ليعبر عن رأيها الجماعي** » . **ولا مصداق دقيقاً لهذه العبارة ، فمن بين أعضاء اللجنة من رفض التوقيع على التقرير .**

ومرفق الملاحظات التى أعدها أساتذة القسم وأقرها مجلسهم ■

ولكم خالص تقدير

رئيس مجلس القسم

جابر عصفور

٩/١٢/١٩٩٢

ملاحظـــــات

أساتذة أقسام اللغة العربية

على التقرير الخاص

بترقية نصر حامد أبو زيد

فقد اجتمع مجلس القسم على مستوى الأساتذة بحضور كل من الأساتذة الدكاترة : **يوسف عبد القادر خليف ، ومحمود على مكي ، ونبيلة هانم إبراهيم ، وسيد حنفي حسنين ، ومحمود فهمي حجازي ، واحمد على مرسى ، وجابر عصفور ، وطه وادى ، وشوقي رياض ، وعبد الله التطاوى ، واحمد شمس الدين المحجاجي ، وسليمان العطار** . وذلك لمناقشة التقرير الخاص بالإنتاج العلمى الذى تقدم به الزميل الدكتور **نصر حامد أبو زيد** للترقية إلى لجنة الأساتذة والتقرير مرقوم بالآلة الكاتبة فى إحدى عشرة صفحة ، وبه شطب لكلمات وجمل عديدة فى تسع صفحات (هى ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١) ، وقد استبدلت ببعض المشطوب كلمات بخط اليد . وأضيف إلى المرقوم بالآلة الكاتبة عبارات زائدة بالخط نفسه فى مواضع متعددة . وقد قام المجلس بقراءة التقرير ومناقشة ما فيه تفصيلاً وانتهى بإجماع أصوات أعضائه إلى رفض التقرير ومخالفة ما انتهى إليه من نتيجة ، وذلك إسناداً إلى القسمين التاليين من الملاحظات التى وافق عليها المجلس بإجماع أصوات الحاضرين .

القسم الأول : الملاحظات العامة :

الملاحظة الأولى : خروج التقرير عن المهمة الأصلية للجنة الترقيات ، وهى « فحص الإنتاج العلمى وحده دون التعرض لأى اعتبارت أخرى » فيما تنص قواعد نظام العمل فى اللجان العلمية الدائمة الصادرة عن المجلس الأعلى للجامعات للدورة الخامسة ، فالتقرير يبتعد عن التقييم العلمى الموضوعى ، ويركز على جوانب اعتقادية لا علاقة لها بعمل اللجنة ، ويتحول إلى محاكمة اعتقادية ويتجلى ذلك فيما يحويه التقرير من عبارات تشكك فى سلامة عقيدة صاحب الإنتاج ، وتحكم عليه فى دينه . بدل أن تحكم على أنتاجه الذى هو موضوع التقييم العلمى لا الاعتقادى ويبدو أن اللجنة قد لاحظت ذلك ، فحدث شطب لعبارات وجمل كثيرة فى التقرير واستبدلت بالمشطوب عبارات وجمل مغايرة . ولكن ظل المشطوب لافتاً يمكن قراءة بعضه .

ومثال ذلك :

أ - ما ورد فى الصفحة الخامسة (**السطر الثامن**) من وصف لبعض اجتهادات الباحث صاحب الإنتاج بعبارة نصها « وهذا كفر صريح » ، وقد استبدلت عبارة تقول : « **وهذا تصور غريب ومرفوض** » . ولكن ظل الأصل المشطوب يلفت العين إليه .

* ب - ما ورد فى الصفحة السادسة (**السطر التاسع من اسفل**) من وصف لأحد آراء الباحث بأنه « **راى كافر مردود** » . وقد شطبت كلمة « **كافر** » ولكنها ظلت لافتة وما ذكرناه من مثالين ليس سوى نموذج لغيره المتناثر فى جل صفحات التقرير . ويبدو أن من قام بالشطب لم ينتبه إلى أن بعض الجمل قد فقدت اكتمالها الدلالى بعد الشطب ، فلا يتضح معناها تماماً إلا بالجزء المشطوب . وما وقع فى الفقرة

الثالثة من الصفحة الثانية مثال على ذلك .

ورغم محاولة تنقية التقرير من بعض الاتهام فى العقيدة أو التشكيك فى النوايا ، فقد بقيت مجموعة من الجمل اللافتة دون شطب منها :

أ - ما ورد فى الصفحة الثامنة **(السطر التاسع)** من أن الباحث لا يجرؤ على نشر أفكاره فى المجتمع « **الذى يرفضها ولاشك بل وقد يحكم عليها حكماً قاسياً ، كما يحكم على صاحبها** ... » ومنطوق الحكم مشطوب تخفيفاً لوقعه .

ب - ما جاء فى الصفحة الثالثة **(السطر السادس من أسفل)** من اتهام الباحث بأنه يرى أن « **الأزهر والتطرف شىء واحد** » .

ت - ما ورد فى الصفحة الرابعة **(السطر الثالث)** من أن الباحث « **يدافع بحرارة عن الماركسية الفكر الغارب ويبرئها من تهمة الإلحاد** » .

ث - ما جاء فى الصفحة نفسها **(السطر التاسع والعاشر)** وما نصه : « **أن الباحث يضع نفسه مرصاداً لكل مقولات الخطاب الدينى حتى لوكلفه ذلك إنكار البديهيات أو إنكار ما علم من الدين بالضرورة** » .

ج - ما ورد فى الصفحة الخامسة **(الفقرة الأولى والثانية)** من وصف الباحث بأنه « **يعمد إلى تشويه تاريخ القرآن** » . ووصف كلامه بأنه « **يكشف أيضاً عن خلل فى الاعتقاد** » .

ح - ما ورد فى الصفحة السادسة **(السطر الثامن)** من وصف لقول الباحث بأنه « **يمثل إساءة إلى القرآن ذاته** » .

خ - ما ورد فى الصفحة السابعة **(السطر الخامس والسادس)** من أن الباحث « **كأنه يبذر الحب لفتنة طائفية** » .

د - ما ورد فى الصفحة الثامنة **(السطر الخامس من أسفل)** من وصف كلام الباحث بأنه « **كلام أشبه بالإلحاد** » .

ذ - ما ورد فى الصفحة التاسعة **(السطر الثانى)** من أن الباحث « **يوشك أن يجعل ابن عربى نبياً يوحى إليه** » . وما سبق من أمثلة يغنى عن غيره الذى سنعود إلى بعضه فى القسم الثانى من مجموع هذه الملاحظات .

الملاحظة الثانية : يستخدم التقرير عبارات انفعالية ، حادة غير علمية . مثالها :

أ - ما ورد فى الصفحة السادسة من وصف اجتهاد الباحث بأنه « **كذب وجهل وافتراء** » **[السطر الأول]** وأنه يكشف عن « **جهل فاضح** » **[السطر الثامن من أسفل]** . وما ورد فى الصفحة السابعة من وصف لآراء الباحث **[السطر السادس]** بأنها « **سمادير لا يقول بها كاتب مفيق** » (و« سمادير » فى « **لسان العرب** » **هى ما يتراءى للإنسان من ضعف بصره عند السكر من الشراب وتمشى النُّعاس والدوار**) .

ب - ما ورد فى الصفحة الثالثة من وصف كتاب بأكمله بأنه : « **جدلية تضرب فى جدلية ، لتخرج بجدلية تلد جدلية ، تحمل فى أحشائها جنيناً جدلياً ، متجادلاً بذاته مع ذاته** » .

ت - ومن ذلك استخدام عبارات لا علاقة لها بالتقييم العلمى فى وصف بعض من يتعرض الإنتاج لأعمالهم ، كأن يصف التقرير الكاتب **غالى شكرى** بأنه « **كاتب معروف الهوية** » [ص ٤] أو يصف المفكر المرحوم **أحمد صادق سعد** بما نصه « **المتحدث عنه مجهول ، وهو ذو هوية خاصة تلعب دورها فى دمشق على أنقاض التراث** » . والوصف الأخير يثير السؤال : كيف يكون المرء مجهولاً وذا هوية خاصة تلعب دورها فى دمشق على أنقاض التراث ؟!

الملاحظة الثالثة : يعرض التقرير الآراء الواردة فى الإنتاج المتقدّم عرضاً يختلف عن المراد بها فى سياقاتها الأصلية ، فيقتطعها من السياق اقتطاعاً يخل بالمقصود منها ، وينسب إليها ما ليس فيها من معنى أو دلالة ، بل ما يناقض ما فيها من معنى أو دلالة . وما يلى أمثلة تغنى عن غيرها :

□ □ □ معركـــة الوجـــه والقنـــاع

ز – من ذلك ما ينسبه التقرير إلى الباحث من أنه يذهب إلى أن « **التاريخ الإسلامى كله مؤامرة حاكها الخلفاء من قريش**» [**ص ٢ من التقرير**] . وذلك فهم لا يرد عليه دليل واحد فى البحث المشار إليه ، أو غيره . فالباحث لم يقل إن التاريخ «**مؤامرة**» **ولم يستخدم هذه الصفة فى تحليله للتاريخ الاجتماعى للمسلمين . بل إن منهجه فى فهم التاريخ مناقض لهذا الفهم كل المناقضة** .

ب – **يشير التقرير إلى أن الباحث «يهجم على «الغيب»** بأسلوب غريب . ويجعل العقل الغيبى غارقاً فى الخرافة والأسطورة . مع أن الغيب أساس الإيمان» [ص ٣]والواقع أن الباحث لم يذكر شيئاً من ذلك . وأن السياق يرتبط بما يؤكد به الباحث أهمية الدراسة العلمية للخطاب الذى يقوم على توظيف التأويل الدينى لاستغلال البسطاء والسذج من عامة المسلمين . ويضرب المثل على ذلك بما فعلته **شركات توظيف الأموال** باسم الإسلام ، ويؤكد أن هذا الاستغلال ما كان يمكن أن يقع دون تمهيد الأرض بخطاب «**يقتل العقل**» ويكرس أسطورة التقوى التى تجلب البركة وتدر الربح الوفير .

ت – ومن ذلك أن التقرير ينتزع مصطلحات الباحث من سياقها ، **ولا يتفهمها ضمن مجالاتها المعرفية المستخدمة فيها ، أو يتعرف دلالتها الاصطلاحية المحددة بالعودة إلى** إطارها المرجعى فى مناهجها المعاصرة المعروفة لدى المتخصصين ، فينتهى إلى نقيض المقصود من هذه المصطلحات . ويسميها بما ليس منها . آية ذلك ما يستخدمه الباحث من مصطلحات «**الفكر الدينى**» و « **الخطاب الدينى** » و**النصوص الدينية**» فالمقصود بالفكر الدينى – فى كتاب الباحث – هو الفهم البشرى للدين وليس الدين فى ذاته . والمقصود بمصطلح «**الخطاب الدينى**» التعبير اللغوى عن طرائق الاجتهاد البشرى فى فهم الأديان وتأويلها تأويلاً يحقق مصالح بشرية . ولا فارق كبيراً بين **النص الدينى**» و«**الخطاب الدينى**» فى هذا السياق الاصطلاحى الذى يفيد من علوم اللغة المعاصرة (حيث أصل مصطلح «الخطاب» -Dis course) ونظريات التفسير الحديثة (أو الهرمنيوطيقا Hermeneutics ، **حيث الإطار المرجعى لاصطلاحى : «التأويل» و «النص الدينى») والمقصود باصطلاح «النص الدينى»** فى مختلف جوانب الإنتاج هو النصوص البشرية الشارحة للنصوص الإلهية . ولأن التقرير يتجاهل الجوانب السياقية لهذه المصطلحات وأمثالها ، فضلا عن أطرها المرجعية فى مجالاتها المعرفية ومصادرها المنهجية ، فإنه ينتهى إلى أن الباحث يدعو إلى نبذ النصوص الدينية الإلهية . وهذا أمر لم يقع فى كل كتابات الباحث الذى يكرر – فى إنتاجه – تفرقته الحاسمة بين «**الفكر الدينى من ناحية** و «**الدين» من حيث مصدره الإلهى من ناحية أخرى** » ويعلن – دائما – أن تحليله ينصب على «**الخطاب الدينى**» من حيث هو فكر بشرى . وأن دعوته إلى «**نقد الخطاب الدينى» (البشرى)** دعوة تهدف إلى تأكيد مكانة الدين فى المجتمع الإنسانى . (**وذلك فى سياقات متكررة**) منها ما يقول صراحة [الفقرة قبل الأخيرة من مقدمة «نقد الخطاب الدينى»]

«**ولا خلاف على أن الدين – وليس الإسلام وحده – يجب أن يكون عنصراً أساسياً فى أى مشروع للنهضة . والخلاف يتركز حول المقصود من الدين هل المقصود الدين كما يطرح ويمارس بشكل أيديولوجى نفعى من جانب اليمين أو اليسار على السواء . أم الدين بعد تحليله وفهمه وتأويله تأويلاً علمياً**»

ث – يصف التقرير صاحب الإنتاج بأنه «**يميل إلى مقولة الفكر الغربى بأن الله خلق العالم وتركه يدور ، كما أن صانع الساعة تركها تدور وحدها**» [**التقرير ص ٣ – ٤**] . والواقع أن السياق الفعلى ينقض ما فهمه التقرير ، فالعبارة – بنص كلماتها – ليست عبارة الباحث صاحب الإنتاج ، بل هى عبارة الشيخ **يوسف القرضاوى** وصفاً للفكر الغربى . وقد كان تعليق الباحث عليها

ضمن تحليله لإحدى آليات الخطاب الدينى والمقصود بمصطلح «الآلية» فى هذا السياق أقرب إلى معنى «**التقنية**» **المستخدمة فى «الخطاب»** ـ من حيث ارتباط هذه الآلية برد الظواهر إلى مبدأ واحد . وكان تعليقه عليها ما نصه : [ص ٣٣ وما بعدها من «نقد الخطاب الدينى]

«وليس مهماً هنا أن يكون مثال الساعة وصانعها معبراً عما يسميه الكاتب التفكير الغربى ، فالدقة العلمية ليست مطلباً فى الخطاب الدينى بل المهم هو ما يحمله الوصف الغربى من دلالات وإيحاءات بغيضة فى واقع عانى ـ ومازال يعانى ـ من سيطرة الاستعمار الغربى واستغلال حلفائه المحليين» .

ج ـ وفى السياق نفسه . ورد تحليل الكيفية التى يختزل بها ««**الخطاب الدينى**» الماركسية فى «**مقولة الإلحاد**»[**ص ٣٥ من الكتاب المشار إليه سابقاً**] وهى فلسفة اقتصادية سياسية ومنهج فكرى أشمل من أن يلخص فى «مقولة الإلحاد» وحدها . ولم يكن الأمر «**دفاعاً حاراً**» عن الماركسية كما ذهب التقرير [ص ٤] الذى جاوز الخطأ فى الاقتباس إلى وصف الباحث بقوله ساخراً : **ولعله يصلى ويسلّم على ماركس إمام المتقين . وهى عبارة تم شطبها وتعديلها إلى عبارة : «ولعله يتصور أن ماركس كان مؤمناً روحى النزعة» ولا تختلف العبارتان كثيراً من حيث ما تنطويان عليه من دلالة** .

ح ـ يتصور التقرير من بعض كلام الباحث ـ صاحب الإنتاج ـ أنه دفاع عن **سلمان رشدى** مؤلف رواية «آيات شيطانية» (The satanic verses) ويحكم التقرير على الباحث ـ دون بينة ـ أنه لم يقرأها و«**لم يعرف ما حفلت به من نتن لا أدبى ، وعفونة خرجت من أحشاء كافر مرتد**» [**بنص كلمات التقرير ص ٣] وإذا جاوزنا اللغة المستخدمة فى تقرير علمى إلى السياق الأصلى لكلام الباحث وجدنا السياق [ص ٢٤ ـ ٢٥ من «نقد الخطاب الدينى»]** يرتبط بطابع التشدد والعنف فى آليات الخطاب الدينى اللغوية . ويتجاهل التقرير تماماً ما ورد فى الصفحة الخامسة والعشرين **(من أصل العمل المنقود)** من عبارات صريحة تقول عن رواية سلمان رشدى ما نصه :

«ولسنا هنا بصدد مناقشة القيمة الأدبية لهذه الرواية أو تلك . فهذا أمر له مجاله وله علماؤه المختصون . ومن المؤكد أن رجال الدين وعلماءه ليسوا من أهل الاختصاص فى هذا المجال»

الملاحظة الرابعة : ينتقل التشكيك من مستوى العقيدة إلى غيره من المستويات فى التقرير . ويستهل التقرير تشكيكه فى قيمة الأعمال المقدمة بالتهوين من أماكن نشرها ووسائل نشرها . وذلك فى عمد يكشف عن وقوع التقرير فى أخطاء لافتة فى الوصف الببليوجرافى للأعمال المقدمة . والأمثلة على ذلك دالة . ومنها الإشارة إلى كتاب «**نقد الخطاب الدينى**» بأنه كتاب «**غير متداول**» [ص ٣] والإشارة إلى بقيه البحوث بأنها ، **ظهرت فى مجلات محدودة الانتشار** و «**غير محكمة**» (وقد أضيفت كلمة «غالباً» بخط اليد إلى التقرير تخفيفاً للحكم فيما يبدو) . ويعلل التقرير الأوصاف السابقة باستنتاج يرجعنا إلى التشكيك فى النوايا الاعتقادية ؛ فيذكر التقرير ما نصه [ص ٢] :

« ولعل لاختيار هذه المجلات لنشر هذه البحوث ـ حكمة ، هى تفادى رد الفعل عند القراء ، لو ظهرت فى مجلات رائجة واسعة الانتشار ، وبذلك يعتبر الإنتاج إجمالاً أشبه بالأعمال التى لم ينشر أكثرها فى دوريات علمية محكمة . ولا يجرؤ الباحث على نشر أفكاره فى المجتمع الذى يرفضها ولا شك» .

ويعود التقرير فى «**الخلاصة**» [ص ١٠] ليكرر هذا الاستنتاج الذى لا علاقة له بالتقييم العلمى فيقول ما نصه :

□ □ □ معركـــة الوجــه والقنـــاع

«ولما كان مذهب الباحث مرفوضاً على مستوى القراء . أو مستوى المتخصصين فى الثقافة الإسلامية ، فإنه لم ينشر أعماله إلا فى مجلات محدودة الانتشار ، وغير محكمة [«أحياناً» كلمة مضافة بخط اليد] مخافة رد الفعل الذى يتوقعه قطعاً . والكتاب الذى قدمه مطبوعاً إلى اللجنة فى شكل تجربة حصل بها على رقم إيداع فى دار الكتب ، ثم أحجم عن دفعه إلى السوق لما يتضمنه من مفاهيم مرفوضة على كل مستوى» .

والحق أن الكتاب الأخير المشار إليه هو «نقد الخطاب الدينى» وهو كتاب صدر مطبوعاً من دار نشر علنية وليست سرية هى «دار الثقافة الجديدة» فى القاهرة ١٩٩٢ . وقد صدر الكتاب ، فى العام نفسه ، عن دار نشر أخرى هى «دار المنتخب العربى للدراسات والنشر والتوزيع» فى بيروت ـ لبنان . وهو كتاب متداول فى الأسواق العربية كلها يضاف إلى ذلك أن الفصول الثلاثة المكونة للكتاب سبق نشر كل منها فى صورة بحث مستقل ومن الدال فى هذا الصدد ، تجاهل التقرير المعتمد لما أشار إليه الباحث فى مقدمة كتابه [ص ١٢ ـ ١٣ من طبعة دار الثقافة] حيث يقول ما نصه :

«نشر الفصل الأول فى الكتاب غير الدورى «قضايا فكرية» الكتاب الثامن بعنوان «الإسلام السياسى : الأسس الفكرية والأهداف العملية ، صدر فى القاهرة فى شهر أكتوبر عام ١٩٨٩ م ونشر الفصل الثانى فى مجلة «ألف» التى تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد العاشر عام ١٩٩٠ م . أما الفصل الثالث والأخير فقد ألقى أولاً فى شكل محاضرة فى سلسلة المحاضرات التى تلقى كل عام تخليداً لذكرى عبد العزيز الأهوانى . ألقيت فى الذكرى العاشرة . مارس عام ١٩٩٠ م ثم نشرت بعد ذلك فى الكتاب غير الدورى «قضايا وشهادات» العدد الثانى ، دمشق عام ١٩٩٠ م» .

ونضيف إلى ما ذكره الباحث فى مقدمة كتابه أن الفصل الثالث قد نشر . فضلاً عن ذلك فى مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية ، العدد الرابع والعشرين ، مدريد ١٩٩٠ . ويتجاهل التقرير كل هذه المعلومات ليصل إلى استنتاجه الذى يرجم بالاتهام سرائر القلوب . معتمداً فى ذلك على تشويه الوقائع الببليوجرافية فى الإنتاج المقدّم . هذا عن كتاب «نقد الخطاب الدينى» . أما عن بقية الأبحاث فقد نشر بحث «التأويل فى كتاب سيبويه» أولاً فى مجلة «ألف» عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة . فى العدد الثامن ١٩٨٨ ، ثم نشر بعد ذلك ضمن كتاب «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة (فى طبعة شعبية) فى أغسطس ١٩٩١ م . وقد صدرت للكتاب المتضمن للبحث نفسه طبعة ثانية عن المركز الثقافى العربى فى كل من الدار البيضاء (المغرب) وبيروت (لبنان) على السواء فى أيلول ١٩٩٢ م . أما بحث «مركبة المجاز» فهو منشور فى مجلة «ألف» التى سبقت الإشارة إليها . وكذلك بحث «الإنسان الكامل فى القرآن» منشور فى مجلة جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية باللغة الإنجليزية ، فى اليابان وقد نشر القسم الأول من كتاب «الشافعى» بحثاً فى مجلة «الاجتهاد» (وهى دورية تصدر فى بيروت للدراسات الإسلامية) عام ١٩٩٠ . وجميع ما ذكرناه يدخل فى باب النشر فى الدوريات المحكمة ، فكل ما سبق منشور فى دوريات علمية لها مستشاروها الذين يتولون التحكيم قبل النشر . ونضيف إلى ما سبق الكتاب المترجم عن الإنجليزية (البوشيدو ـ روح اليابان) بمقدمة إضافية ، وقد نشر نشراً علمياً محكماً فى مؤسسة فى بغداد (العراق) وتنصرف صفة التحكيم ـ بالمثل ـ إلى المؤتمرات التى ألقى فيها الباحث صاحب الإنتاج أبحاثه ، من مثل بحثه عن قراءة

التراث فى كتابات أحمد صادق سعد» وقد ألقى فى **«ندوة إشكاليات التكوين الاجتماعى (القاهرة ٥ ـ مايو ١٩٩٠)** وبحثه عن **«إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى»** **وقد ألقى فى مؤتمر «النص والسياق»** الذى عقد فى كلية الآداب جامعة القاهرة (من١٢ ـ ١٤ اكتوبر ١٩٩٠) وبحثه عن **«المسكوت عنه فى خطاب ابن عربى»** وقد ألقى فى مؤتمر الحضارة الأندلسية الذى عقد فى **كلية الآداب** جامعة القاهرة (من ١١ ـ ١٤ يناير ١٩٩٢) وأخيراً بحثه عن **«التراث بين الاستخدام النفعى والقراءة العلمية»**، وقد ألقى فى مؤتمر **«التراث وآفاق التقدم فى المجتمع العربى المعاصر»** الذى عقد فى جامعة عدن (من ٣ ـ ٨ فبراير ١٩٩٢) .

ومعنى ذلك أن الإنتاج المقدم منشور على أوسع نطاق . ويتسم بصفة النشر العلمى المحكّم ، ومظان نشره تمتد من **القاهرة إلى بيروت ودمشق وبغداد وعدن والدار البيضاء** . وتضم إلى عواصم الوطن العربى **مدريد فى أسبانيا وأوساكا فى اليابان** . **فهل يعقل ـ والأمر كذلك ـ أن توصف أبحاث هذا الإنتاج المنشورة . فى دوريات ومؤتمرات محكّمة لها مكانتها القومية والدولية . بأنها أبحاث منشورة فى مجلات غير محكمة . محدودة الانتشار . لتفادى رد فعل القراء . لما فيها من مفاهيم مرفوضة على كل مستوى ؟ وهل هناك دليل على** «الانتشار» (الذى لا يعنى «العلمية» فى كل الأحوال . وليس مجالاً لبحث اللجنة العلمية للترقية) أكثر من أن يقدم الباحث نماذج من نشاطه الثقافى العام منشوراً فى مجلات ذائعة من مثل مجلة **«القاهرة» و «إبداع» و «أدب ونقد» و «الهلال» ... إلخ ؟**

الملاحظة الخامسة : لا يقوم التقرير بالتمييز بين البحوث المحكمة المنشورة أو المقبولة للنشر من ناحية وبقية المقالات المنشورة فى مجلات عامة من ناحية ثانية ؛ فيتجاهل الدوريات المحكمة . ويغفل الإسهام فى المؤتمرات ، ويخلط بين البحث العلمى والنشاط الثقافى لقد تقدم الباحث بإنتاج علمى ، محكّم ، يتسم بالغزاره من الناحية الكمية ، إذ يتضمن أحد عشر بحثاً علمياً محكماً (ثلاثة منها احتواها كتاب **«نقد الخطاب الدينى»** وأربعة مقبولة للنشر بواسطة مؤتمرات علمية ، وثلاثة منشورة فى دوريات محكّمة وواحد احتواه كتاب **«الشافعى»** وذلك عدد يربو ، كمّياً على ضعف العدد المطلوب للترقية إلى درجة أستاذ . وأضاف الباحث إلى ذلك مجموعة من المقالات فى مجلات شهرية وترجمة لكتاب عن الإنجليزية **(بمقدمة ضافية)** فى باب النشاط الثقافى العام ويتجاهل التقرير ذلك كله ، ويخلط بين البحث العلمى والنشاط الثقافى والنتيجة أن التقرير بدل أن يقدر البحث الموثق المنشور باللغة الإنجليزية ، فى دورية لها سمعتها العالمية ، وهى مجلة **جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية فى اليابان . يتجاهل البحث ويضعه . خطأ فى باب النشاط الثقافى العام . دون إطلاع على نصه الإنجليزى على نحو ما يرد فى القسم الثانى من** الملاحظات .

الملاحظة السادسة : **لا يقدم التقرير وصفاً متكاملاً للأعمال المقدمة ، بل يتوقف عند بعض أجزائها تاركاً أغلب الأجراء ويصفها بما لا يكشف عن حقيقتها ، ويناقض المقصد منها . وأمثلة ذلك واردة فى القسم التالى فى الصفحة التالية وما بعدها حيث نعرض ما اخذه التقرير دون وجه حق ـ على الأعمال . عملاً عملاً ، وبالترتيب الذى سار عليه التقرير نفسه .**

القسم الثانى الملاحظات الخاصة بتقييم التقرير لكل عمل على حدة

١ ـ كتاب الإمام الشافعى وتاسيس الأيديولوجية الوسطية :

يصف التقرير هذا الكتاب بأنه **«ذو وزن خفيف علمياً»وهو وصف ـ على هذا النحو من الإطلاق والتعميم لا يعد حكماً موضوعياً . غير أن اخطر ما يتهم به التقرير مؤلف الكتاب هو ما يعلق به على قوله** (ص ١١٠ من

الكتاب) : آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر ، لا من سلطة النصوص وحدها، بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان في عالمنا ، علينا أن نقوم بهذا الآن وفوراً قبل أن يجرفنا الطوفان وتعليق التقرير هو (ص ٢ من التقرير إلى ٣) :

وأول النصوص التي يؤكد على ضرورة التحرر منها : القرآن والسنة . ولكنه لم يحدد مفهوم هذا التحرر ولا حدود هذه النصوص ذات الطابع الإيديولوجي الخاص . وماذا يريد لأمة بعد أن تلقى بالقرآن والسنة جانباً ؟!» .

والواقع أن الباحث لم يقل أبداً إنه يقصد بالنصوص التي ينبغي التحرر منها القرآن والسنة . وإنما يعنى النصوص الثانوية الشارحة لهذين المصدرين ، وهى التي حوّلها الشافعي إلى نصوص أصلية مضفياً عليها نفس المشروعية . فكلام الباحث نقد لعمل **الإمام الشافعي** ليس في ذلك ما يؤخذ عليه ، فقد كان **الإمام الشافعي** ، رحمه الله مجتهداً وداعية للاجتهاد وكان لايكف عن ذم التقليد : تقليده هو وتقليد غيره (**انظر الرسالة ص ٤٢**) وهو لم يُخل الإمامين **ابا حنيفة** وأستاذه **مالكاً** من نقده ، كما أن من أتوا بعد **الشافعي** كثيراً ما نقدوا فكره بغير أن يُتهم أحدٌ منهم بالاعتداء على المقدسات . وأما النصوص الأساسية وهى القرآن والسنة فلا نرى في كلام الباحث دعوة للتحرر منها .

ويلفت الانتباه – خارج دائرة التشكيك في نوايا مؤلف الكتاب – أن التقرير لا يتوقف عند أى جانب من الجوانب الإيجابية للكتاب ، خصوصاً ما يرتبط بالقراءة الفاحصة لرسالة **الإمام الشافعي** ومذهبه الفقهى ، في سياق تطور الفكر الديني بوجه عام وعلاقات مذهبه بالمذاهب الأخرى التي استقرت في أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث . والحق أن الإغفال التام للجهد المنهجي في الكتاب أمر لافت للانتباه .

٢ – كتاب « نقد الخطاب الديني » :

يقول تقرير اللجنة إن الكاتب في مقدمة بحثه « **يهجم على الغيب بأسلوب غريب فيجعل العقل الغيبى غارقاً في الخرافة والأسطورة مع أن الغيب أساس الإيمان** » . والواقع أن الكاتب لم يتعرض للغيب الوارد في قوله تعالى « يؤمنون بالغيب » أى ما غاب عنهم مما أخبرهم به النبي صلى الله عليه وسلم من أمر البعث والجنة والنار ، وإنما كان كلامه بالنص (ص ١٠) :

« لم تكن المعركة (يقصد المعركة التي دارت حول كتاب الشعر الجاهلي لطه حسين) معركة الشعر بل كانت معركة قراءة النصوص الدينية طبقاً لآليات العقل الإنساني التاريخي لا العقل الغيبى الغارق في الخرافة والأسطورة » .

ثم يقول في تفسير ما يقصده بالعقل الغيبى : « **قوى الخرافة والأسطورة (المتحدثة) باسم الدين والتمسك بالمعاني الحرفية للنصوص الدينية** » .

ويقول تقرير اللجنة إن الكاتب « **يقع في مغالطة خطيرة حين يقرر أن العلمانية ليست في جوهرها سوى التأويل الحقيقي والفهم العلمي للدين وليست ما يروج له المبطلون من أنها الإلحاد الذي يفصل الدين عن المجتمع والحياة** » (ص ١٢) ثم يقول التقرير بعد ذلك : **لا أدرى « إن كان ذلك عن جهل بمفهوم العلمانية أو يضاعف من خطورة هذا الاتجاه بتزييف المفاهيم** » . والواقع أنه لاصلة بين العلمانية – واللفظ مشتق من العلم – والإلحاد ، فهى تنادى بمنهج علمى عقلاني في أمور الحياة والمجتمع ولا يعني ذلك نبذ الدين .

ويقتطف التقرير بهذه المناسبة عبارة للكاتب يقول فيها : « **إن الخطاب الديني يخلط عن عمد وبوعى ماكر خبيث بين فصل الدولة عن الكنيسة أى فصل السلطة السياسية عن الدين وبين فصل الدين عن المجتمع** » (ص ١٢) . غير أن هذه العبارة منتزعة

من سياقها ، وكان ينبغى أن تورد بقيتها فهى التى توضح فكر الكاتب ، ونص هذه البقية :

« الفصل الأول ممكن وضرورة ، وقد حققته أوربا بالفعل ، فخرجت من ظلام العصور الوسطى إلى رحاب العلم والتقدم والحرية ، أما الفصل الثانى - فصل الدين عن المجتمع والحياة - فهو وهم يروج له الخطاب الدينى فى محاربته للعلمانية وليكرس اتهامه لها بالإلحاد . ومن يملك قوة فصم الدين عن المجتمع أو الحياة ؟ وأى قوة تستطيع تنفيذ القرار إذا أمكن له الصدور ؟ » .

وهى عبارة تدل على أنه إذا كان من الممكن فى ظل العلمانية - بل من الضرورى - أن يفصل الدين عن الدولة أو عن السياسة فإن فصل الدين عن المجتمع والحياة أمر لا تدعو له العلمانية التى يتحدث عنها الكتاب فضلاً ، عن أنه مستحيل التحقق .

ويتتبع التقرير آراء الكاتب حول فكر **سيد قطب** فيقول إنه يتعقبه حتى فيما أثبتته نصوص القرآن ، فهو يستنكر أن يوصف المخالفون للإيمان بالكفر ، كأنه اعتراض على القرآن ذاته» . ومجمل كلام الكتاب عن **سيد قطب** هو (ص ٣٥ - ٣٦) :

« يتحدث سيد قطب عن تاريخ الفكر الأوروبى ويرى أنه بدأ ثورته على الكنيسة بتأليه العقل ، ثم انتهى عصر التنوير بضربة قاصمة لهذا العقل وللإنسان ، إذ جاءت الفلسفة الوضعية تعلن أن المادة هى الإله (كذا) .. ثم جاء داروين بحيوانية الإنسان .. ثم تمت الضربة القاضية على يد فرويد من جانب وكارل ماركس من الجانب الآخر : الأول برد دوافع الإنسان كلها إلى الميول الجنسية ... والثانى برد تطورات التاريخ كلها إلى الاقتصاد » .

وفى هذه الآراء التى ساقها **سيد قطب** من التعميم والتبسيط ما لا يحتاج إلى بيان . ولا ندرى أين ما أثبتته نصوص القرآن أو علاقة هذه الآراء بالإيمان والكفر ؟! ويلفت الانتباه أن التقرير لا يتوقف من هذا الكتاب إلا عند بعض **المقدمة** وبعض أجتزاء **الفصل الأول** ، فليس هناك إشارة إلى بقية **الفصل الأول أو الفصلين الثانى والثالث** ، فملاحظات التقرير تنتهى عند **الصفحة السادسة والثلاثين** ، تحديداً ، من كتاب يبلغ **مائتين وعشرين صفحة** من القطع الكبير . ولذلك ، يغفل التقرير أن الكتاب دراسة تقوم على تأمل فاحص ومناقشة للاتجاهات الحديثة فى الفكر الدينى الذى ينطقه أكثر من خطاب . ولا يشير التقرير أدنى إشارة إلى الجهد المنهجى المبذول فى الكتاب الذى يفيد المناهج الحديثة والمعارف المعاصرة ، بحثاً عن أدوات جديدة ، يتمكن معها البحث من إعادة النظر فى مكونات الخطاب الدينى المعاصر وتحليل اتجاهاته سواء على مستوى المكونات والمنطلقات الفكرية ، أو الكشف عن محاولات التأويل والتلوين فى قراءة التراث ، أو تقديم مشروع لقراءة النصوص الدينية قراءة تركز على استكشاف أنماط الدلالة .

٣ - « الكشف عن أقنعة الإرهاب » .

يصف التقرير هذا المقال بأنه « **مجاملة وخوض فى أوحال السياسة الحزبية** » و« **دعاية سياسية** » ، دون وذلك تقديم دليل واحد يؤكد الحكم بالمجاملة أو التوحل بأوحال السياسة الحزبية . وإذا تركنا هذا الجانب إلى غيره وجدنا التقرير يرمى البحث بما ليس فيه ، ويقتطف منه العبارات التى تشير إلى تعدد القراءات فى عصر النبوة إلى أن تم « **إلغاء ذلك التعدد لصالح القراءة القرشية حين أوصى الخليفة عثمان بن عفان اللجنة التى جمعت القرآن الكريم بأن ما اختلفتم فيه فاكتبوه بلسان قريش** » . وقد فهم التقرير من هذه العبارات أن الكاتب « **يعمد إلى تشويه تاريخ القرآن نتيجة عدم فهم العلاقة بين القرآن**

□ □ □ معركــة الوجــه والقنـــاع

والقــراءات ، بـل وقصـده إلى هـذا التشويه كأن المسلمين عـرفوا فى عهد النبوة قرآنات كثيرة فـوجدتهـا خيانـة **عثمان فى قرآن واحد** » .

ومن الواضح أن التقرير يضع على لسان الباحث ما لم يقل ، فهولم يتحدث إلا عن قـراءات مختلفة لبعض ألفـاظ القرآن الكريم كانت تجرى بهـا السنة الصحابة . وقد شرح هـذا الموضـوع **الإمـام الشـافـعـى** فى رسـالتـه (ص ٢٧٣ - ٢٧٤) بمـا يعزز رأى الباحث ، إذ يقول :

« قلت : أخبرنا مالك عن ابن شهاب عن عروة عن عبد الرحمن بن عبد القارى قال : سمعت عمر بن الخطاب يقول : سمعت هشام بن حكيم بن حـزام يقرأ سـورة الفرقان على غير ما أقرؤها . وكان النبى أقرانيها فكدت أعْجَلُ عليه ثم أمهلته حتى انصرف ثم لبَّبْتُه بـردائـه . فجئت بـه إلى النبى فقلت : يا رسول الله إنى سمعت هذا يقرأ سورة الفرقان على غـير ما أقرأتنيها . فقال رسـول الله : هكـذا انزلت . ثم قـال لى : اقرأ فقرأت . فقال : هكذا انزلت . إن هـذا القـرآن انـزل عـلى سبعـة احرف . فاقـرءوا ما تيسر . قـال (الشافعى) : إذا كان الله لرأفته بخلقه انزل كتـابـه عـلى سبعـة أحرف ، معرفـة منه بـأن الحفظ يـزل ليحـل لهم قـراءاتـه ، وإن اختلف اللفظ فيه . ما لم يكن فى اختـلافـهم إحـالـة مـعنى - ما سوى كتاب الله أولى أن يجوز فيـه اختلاف اللفظ مـا لم يحـل معناه » .

والواقع أن مسألة الأحرف السبعة من المسائل التى تعددت حولهـا أقوال المفسرين والأئمة حتى إن **السيـوطى** يقول إن فيها نحو أربعين قولاً ساقها فى كتابه « **الإتقان كما تحـدث عنها ابن جرير الطبـرى فى تفسيره (١/ ٩ - ٢٥) وابن حجر العسقلانى فى فتح البـارى** (٩/ ٢١ - ٣٦) فإذا كـان أسلافنا من العلماء قد اختلفوا فى تفسير هذا الحديث على أربعين قـولاً بغير أن يوصم أصحاب هذه الأقوال بالخلل فى الاعتقاد - كما فعل تقرير اللجنة - فهل تلصق هذه التهمة بالباحث مع أن قوله فى اختلاف القراءات لا يخرج عما ورد فى الحديث الصحيح المذكور ؟

ومن « **الخلـل فى الاعتقاد** » الـذى سجله التقرير على الباحث قوله : « **إن الإلهى إذا تجلّى فى اللغة يكـاد يكون بشرياً ، وإن الإلهى تجلّى فى التنزيل كما تجلى - فى المسيحية - فى صورة المسيح ابن الإنسان** » . ويعلق التقرير على هذه العبـارة بأنهـا تصور غـريب مرفوض ، وفى التعليق صـرف لعبارات الباحث عما قصدت إليه فى سيـاقها ، فـالمقصود بتجـلى الإلهى فى اللغة هـو تنزيل القرآن الكريم ، إذ أن مصـدره إلهى ولكنه رسالة نزلت على رسول الله صلى الله عليه وسلم بلغـة موجهـة إلى البشر ، فكـان طبيعيـاً أن تكـون هـذه الـرسـالـة بـاللغـة التى يفهمهـا البشر ويتحـدث بها البشر . وهى لغـة تحدث العرب على الـرغم من أنها تجرى على قوانين لسانهم وليس فيها ما هو غريب عنهم . ومن هنـا كان إعجـاز القرآن ، تماماً كما كان من المعجز تجلى الإلهى فى خلق المسيح ، إذ هو كلمـة الله ، ولكنه كان بشراً ولدته أم لا تختلف عن سائر النساء ، غير أن وجه الإعجاز هنا أنه لم يمسسها بشر . وهذا هو وجه التشـابه الذى شرحه الباحث مقدم الانتاج بين القرآن « **كلمة الله المنـزلة** » والمسيـح ابن مـريم « **كلمـة الله التى جسـدت بشـراً** » . وترجـع بعض جوانب نقـد الخطـاب الـدينى المعـاصر - عنـد المرشح - لتركيز هـذا الخطاب عـلى الجانب الإلهى من النص القرآنى وحده ونفيه أن يكون نصاً لغوياً ينتج دلالتـه من تفاعل علاقاته التركيبيـة بالسيـاق الثقـافى الاجتمـاعى التـاريخى ، فمن المعروف أن آيات القرآن الكريم نـزلت

مرتبطة بوقائع ومناسبات معينة جرت فى حياة الرسول صلى الله عليه وسلم أثناء تبليغه الرسالة . وهـو ما درسـه علماء التفسير فيما يعرف بأسبـاب النزول .

ومـا يضيف إليه البـاحث من أسبـاب تتصـل بـاختـلاف المسلمـين ، عبـر

الزمان ، فى تأويل النص المنزل ، باختلاف المصالح والتوجهات .

٤ - « ثقافة التنمية وتنمية الثقافة » :

يصف التقرير هذا المقال بالنقل عن بعض المستشرقين من أمثال **بلاشير** فى كتابه « **مدخل إلى القرآن** » . ولكنه لا يبين عن مواضع النقل ، أو يكشف عن الكيفية التى زاغ فيها المقال وقطع أشواطاً فى الزيغ أبعد مما قطع بلاشير . وتعود لغة الشك فى العقيدة ففى هذا المقال يشير الباحث إلى الخلاف الواقع بين المهاجرين والأنصار فى اجتماع **السقيفة** حينما انتهى الخلاف بتوحيد السلطتين الدينية والدنيوية فى سلطة واحدة هى سلطة قريش مما فتح الباب لعودة الصراع بين **الهاشميين والأمويين** . وهو الصراع الذى تجسمُ بعد ذلك بين الخليفة الرابع **على بن أبى طالب رضى الله عنه ومعاوية بن أبى سفيان** ، وكل هذا معروف فى كتب التاريخ الإسلامى . ولكن تقرير اللجنة يفسر كلام المرشح بغير ما قصد فيقول : « **أى إن أبا بكر كان يحكم باسم القبيلة وكذلك باقى الخلفاء الراشدين من سلسلة التآمر** » . ولم يتحدث الباحث عن شىء من ذلك وإنما سجل واقعة تاريخية ثابتة ترتب عليها افتراق كلمة الأمة وما تولد عن ذلك من صراعات انعكس أثرها السيىء على أحوال الأمة الإسلامية لمدى طويل بعد ذلك .

وحينما يتحدث الباحث عن تحرير العقل من سلطة النصوص الدينية يعلق التقرير بقوله (ص ٦) :

« ولسوف نرى أنه يعنى بالنصوص ما يشمل القرآن والسنة ، وهى دعوة خطيرة تكررت كثيراً فى مواضع أخرى يريد بها نفى العلاقة بين العقل والنص القرآنى بخاصة ، مستخدماً المزيد من المغالطات وتزييف المفاهيم مع أن النصوص الصحيحة لا تتصادم مع العقل بحال » .

وكل هذا تحميل لكلام الباحث ما لم يحمل ، فالذى قصده بالنصوص الدينية - كما سبق - هو ما قدمه الفقهاء أو رجال الدين المحدثون من تأويلات لنصوص القرآن والسنة لا تلك النصوص نفسها ، وإنما هى آراؤهم واجتهاداتهم التى شجر فيها الخلاف بينهم . ومن الواضح أن تلك الآراء ليست من القداسة فى شىء . وأن من حق الباحث أن يجتهد كما اجتهدوا وأن يناقش هذه الآراء ويردها إذا رأى ذلك كما كانوا يفعلون . ومع شدة الخلاف بين العلماء من أسلافنا حول تلك الأمور لم يكفر أحد منهم من خالفوه فى الرأى ، بل كانوا أكثر سماحة بكثير مما نراه فى أيامنا من إسراع بإلصاق تهم « **الجهل والمغالطة والتزييف والافتراء والكذب** » بل الإلحاد والكفر ، وهى الصفات التى دفع بها تقرير اللجنة اجتهادات باحث لم يكن هدفه إلا السعى وراء الحقيقة . هذا مع أن الباحث لم يكف عن التنويه بأن القرآن نفسه هو الذى دعا إلى تحكيم العقل ثقة بأن أحكامه لا يمكن أن تصادم النظر العقلى المجرد .

ويواصل التقرير هجومه على المقال فيقول إن صاحبه « **يمضى فى تجاوزاته** » إلى درجة أن يتهمه بالقول بأن « **القرآن لم ينج من آثار عمليات المحو والإثبات** » . وهو ما لم يرد فى أى موضع من المقال . وكل ما قاله الباحث هو أن جدلية المحو والإثبات ظاهرة فى تاريخنا الثقافى . وهو يعنى بها أن الذاكرة الجمعية - الثقافة - هى التى تمنح النشاط العقلى قدرته على التواصل والاستمرار والتطور . وحينما يحدث انقطاع فى بنية الذاكرة يبدو العقل كما لو كان يبدأ دائماً من نقطة الصفر . وهى ظاهرة يرى الباحث أنها تكررت فى تاريخنا الثقافى ثم يقول بعد تفصيل لهذه الظاهرة ما نصه : « **ولم ينج النص القرآنى من آثار عمليات المحو والإثبات فقد زعم الشيعة أن مصحف عثمان - وهو المصحف الموجود بين أيدينا اليوم - قد محيت منه عمداً كل النصوص الدالة على إمامة على وعلى فضل آل البيت على**

العرب والناس كافة » . ومن الواضح أنه يدين هذه الظاهرة ويدين ما يقول به الشيعة من أمر النصوص التى زعموا أنها محيت من القرآن . ولا يتحدث عن رأى له كما يتوهم التقرير .

وإذا كـان البـاحث ينكـر انقسـام التعليم فى بلادنا على أساس الدين إلى تعليم دينـى إسـلامى وتـعليم دينـى مسيحى فهذا رأى له ، اجتهد فيه ، من أجل توحيد طوائف الأمة . وقد نخالفه فى هذا الرأى ، ولكن رأيه لا ينبغى أن يُفهم عـلى أنـه « يبـذر الحب لفتنـة طائفية » .

٥ - « التـراث بـين الاستخـدام النفعى والقراءة العلمية » :

يجعل التقرير من هذا المقال مجرد رؤى وتـأمـلات فى كتـاب « **حصـاد السنين** » **لزكى نجيب محمود** ، رغم أن تحليل زكى نجيب محمود يتحرك فى دائرة تقديم تحليل لنموذج من نمـاذج التأويل النفعى للتراث .

٦ - « قـراءة التراث فى كتـابـات أحمد صادق سعد » :

يصف التقـرير البحث بـأنه مقـال سياسى موضـوعه حملـة على الخطـاب الـدينى وأنـه يتهم دعـوة الاقتصـاد الإسلامى بأنها تمرير لنظام استغلالى . وقد كان ذلك فى الحقيقة مـا استنتجه الباحث من الأسس التى أوردها أحـد الكتاب الإسلاميـين وهو **عبـد الحميد الغزالى** لهذا الاقتصاد فى كتابه « **حول جـوهـر النظـام الاقتصـادى الإسـلامى** » . والبحث كله ، عـلى أى حال ، تعليق على دراسة لمفكر فى كتاب تراثى متصل بـالاقتصاد ، وهـو كتاب **الخراج لأبى يوسف** . غير أن التقرير بدلاً من مناقشة الباحث فى تعليقه على فكـر **المرحـوم أحمد صـادق سعـد** ، يسرع إلى هجمته كما سبق أن أوضحنا فى الملاحظات العامة .

٧ - « إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى » :

فى الحـديث عن تأويـلات الخطـاب الدينى المعاصر يأخذ الباحث على هذه التأويلات أنها تتجاهل مستوى أو أكثر من مستويات السياق . ويعلق التقرير على آرائه بقوله : « **هذا الكلام الغريب ناشىء عن المقولة التى يؤمن بها وهى أن القرآن منذ نزل على محمد صلى الله عليـه وسلم أصبح وجـوداً بشريـاً منفصلاً عن الوجود الإلهى** » والباحث لا يعنى ما تُوهم به عبارات التقرير ولم يقصده ، كم سبق أن أوضحنا من أن وصف وجود القرآن بالبشرية فى علاقته بالبشر لا ينفى مصدره الإلهى . ولسنا نرى فى ذلك قولاً غريباً يستحق أن يعلق عليه التقرير بقوله : « **فإعجاز القرآن بهذا المعنى أسطورة ، وانتماؤه إلى المصـدر الغيبى أسطورة ...** » (إلى آخر ما قال ص ٨) بل على العكس من ذلك نرى أن مفهـوم البـاحث هـو نفس مفهموم عبد القاهر الجرجانى للقـرآن الكريم إذ اعتبره نصاً لغوياً أو كلاماً يتم إنتاجه وفقـاً للقوانـين العامـة المنتجة للكلام . وعلى هـذا الأساس نظـر **عبد القاهر** - الذى أفاد منه الباحث وعرّف بكتابيه الدلائل والأسرار - إلى قضية الإعجاز القرآنى من زاويـة « **النظم** » وجعل النظم القرآنى معجزاً بالقياس إلى كلام البشر لأنه من جنس هذا الكلام ، ومع ذلك فهو يتحداهم أن يأتوا بمثله .

ولا نجد فى التقرير - خارج دائرة التشكك فى العقيدة - أى إشـارة إلى مختلف جـوانب البحـث ، أو الجهـد المبذول فى تحليل مستويات السياق ، أو نقد التأويل العلمى للقرآن ، أو التحليل النقدى لمفهوم الحاكمية . وليس هنـاك إشارة إلى المنهج المستخدم فى التحليل ، وما يحققه من نتائج فى دراسة مستويات السياق ، وتأمـل القوانـين التى تحكم تشكـل النصوص اللغـوية ، من حيث التكـوين والبناء وإنتـاج الدلالـة عند المتلقى . والتجـاهل واضـح لمحـاولـة الإفادة من النظريات اللغوية المعاصرة ونظـريات التـأويل (Hermeneutics) الحديثة .

٨ - « محاولة قراءة المسكوت عنه فى خطاب ابن عربى » :

لم يلتفت التقرير إلى أن هذا البحث قد ألقى فى مؤتمر علمى بجامعة القاهرة ويتجاهل التقرير محاولة الإفادة من نظريات التأويل المعاصرة وعلوم **« العلامة »** (Semiotics) فى الكشف عن الدلالات المضمنة وراء الدلالة الظاهرة لخطاب ابن عربى الذى كان فى مجمله - حسب اجتهاد الباحث - محاولة لتقديم مشروع للمصالحة الدينية ، ليس بين الأديان الثلاثة الكبرى فحسب ، بل بين تلك الأديان مجتمعة وكل العقائد الإنسانية . وبدل أن يناقش التقرير المحاولة المنهجية التى يقوم عليها البحث ، من حيث أدواتها وإجراءاتها وإمكاناتها ، فإن التقرير يرفض المصطلحات الجديدة التى أصبحت شائعة فى التحليلات المعاصرة للنصوص ، ومنها مصطلح « التناص » (Intertextuality) والمقصود منه إشارة النص الحاضر فى النص إلى غيره من النصوص الغائبة عنه وتفاعله معها فى الدلالة واستدعاؤه لها فى الفهم .

ويكرر التقرير اتهام الباحث فى عقيدته فيقول إن الباحث يرى « **أن إعجاز القرآن ليس إلا فى تغلبه على الشعر وسجع الكهان ولكنه ليس معجزاً فى ذاته . وهو كلام أشبه بالإلحاد** » (ص ٨) . والغريب أن يسرع التقرير فيتهم الباحث بذلك مع أن من علماء المسلمين القدماء من قال بمثل هذا الرأى وهو أن القرآن ليس معجزاً بذاته وأنه كان من الممكن أن يأتى البشر بمثله لولا أن الله « **صرفهم** » عن ذلك . وهذا هو الرأى المعروف باسم « **الصرفة** ». ولم يتهم أحد من القدماء أصحاب هذا الرأى فى عقيدتهم . هذا مع أن الباحث لم يناد بمثل هذا الرأى أصلاً .

وفى موضع آخر يقول التقرير إن الباحث « **يوشك أن يجعل ابن عربى نبياً يوحى إليه** » . وهنا نرى من جديد الخطأ فى النقل عن الباحث . **فابن عربى - لا الباحث** - يردد فى كتاباته ما يعده أشبه بإلهام من الله - ولو أننا تابعنا تعليق التقرير لأصبح كل شاعر أو أديب أو فنان مدعياً للنبوة .

٩ - « مفهوم النص » : الدلالة اللغوية ، التأويل :

يتهم التقرير هذين المقالين بأنهما « **كلام مستقى من عمل سابق للباحث عن « مفهوم النص »** تقدم به فى مشروع ترقيته السابقة لأستاذ مساعد » . وليس هناك دليل واحد يذكره التقرير يدعم هذا الحكم ، يضاف إلى ذلك أن كتاب « **مفهوم النص** » منشور ذائع بين الناس ، فى أكثر كم طبعة ، فى مصر وخارجها ، وأن المقالين منشوران فى مجلة « **إبداع** » القاهرية التى نشرت قبلهما دراسة مسهبة عن كتاب « **مفهوم النص** » ونقداً له .

١٠ - « التأويل فى كتاب سيبويه » :

احتسب التقرير هذه الدراسة بوصفها عملاً يحتسب للباحث (وذلك فى عبارة مضافة بخط اليد) . ولا خلاف حول هذا الاحتساب .

١١ - « الإنسان الكامل فى القرآن » :

يتناول التقرير هذا البحث الموثق من اثنتين وعشرين صفحة فى سطرين لا ينبئان عن قراءة أصله الانجليزى بل الاعتماد على تلخيص عربى موجز له قدمه الباحث فى أقل من صفحتين مع ما قدم من تلخيص لإنتاجه : وكانت النتيجة أن حكم التقرير على البحث بأنه نشاط ثقافى . وهو حكم خاطىء ، شأنه شأن القول بأن البحث « **يستقى صفات الكمال الإنسانى من الفهم السوفى لقصة الخلق** » . والواقع أن البحث دراسة دلالية لآيات القرآن التى تناولت الإنسان جسداً وروحاً ، وتحليل لإنجازات المفسرين - **الطبرى والزمخشرى وسيد قطب** - لهذه الآيات ، ثم بيان كيف أمكن للشروح القديمة للآيات أن قدمت للصوفية مادة استفادوا منها فى تصوراتهم عن الإنسان الكامل .

١٢ - لا نختلف مع التقرير فى عدّه ترجمة كتاب « **البوشيدو - روح اليابان** » من باب النشاط الثقافى العام لكن كنا نتوقع عرضاً للجوانب التى تلامس كتابات الباحث فى التقديم المسهب للترجمة .

١٣ - « مركبة المجاز - من يقودها وإلى أين » :

يصف التقرير هذا البحث بأنه دراسة جادة . ومجلس أساتذة القسم يتفق فى ذلك .

١٤ - يصل التقرير إلى « الخلاصة » :

(ص ١٠) التى يحشد فيها مجموعة أحكام لا دليل علمياً عليها فى واقع الإنتاج الفعلى المقدم إلى اللجنة .

أ - وأول ذلك الحكم بأن كل ما كتبه الباحث « **يمتاح** » من رسالتيه للماجستير والدكتوراة « **فى العناوين أو الموضوعات** » . وهو حكم عار من الصحة . ولا يسعنا ، إزاءه . **إلا أن نطالب بالاحتكام إلى التقريرين الآخرين المصاحبين لهذا التقرير فى لجنة الترقيات** ، أو فى إلى أية مقارنة أخرى بين الانتاج والرسالتين ، وهما مطبوعتان أكثر من مرة طبعات متداولة فى مصر وخارجها من أقطار الوطن العربى .

ب - وثانيهما الحكم بأن الأبحاث المقدمة تقوم على « تحكيم النظرة المادية المنكرة » لحقائق العقيدة « الجاحدة لمعطياتها » (ص ١٠) ولا دليل على هذا الحكم كما سبق أن أوضحنا . وهو حكم يدخل فى باب القذف بالقول - فى النهاية - فيتناقض مع تقاليد الجامعة ودستور الأمة وقانون عقوباتها ، حيث السب والقذف هو أن ينسب إلى الشخص ما يوجب احتقاره لدى أهل وطنه وعشيرته » .

ت - وثالث هذه الأحكام ما يرد فى التقرير من أن مذهب الباحث « **مرفوض على مستوى القراء المتخصصين فى الثقافة الإسلامية** » وذلك « لما يتضمنه من مفاهيم مرفوضة على كل **مستوى** » . وتلك عبارات تريد أن تنطق بألسنة جميع القراء والمتخصصين وتنوب عنهم فيما هو نوع من الوصاية التى ليس محلها تقريراً يصدر لجنة علمية فى الجامعة أو خارجها .

ث - ويختتم التقرير ذلك كله بالحكم النهائى على الأعمال (من ٢ - ٩) بأنها عمل واحد هو « **خليط من فكر وأيديولوجية ونقد وتطرف وجدلية** » . وتلك عبارات تنفى ، دون دليل . القيمة العلمية التى ينطوى عليها الجهد المنهجى المبذول فى كتاب يتكون من ثلاثة بحوث محكمة ، منشورة فى دوريات علمية ، إلى جانب أربعة بحوث مقبولة للنشر علميا بعد أن ألقيت فى مؤتمرات معتمدة ، عدا مقالين آخرين فى مجلتين شهريتين ، ولا غرابة - والأمر كذلك - أن يلقى التقرير بالبحث المكتوب باللغة الانجليزية (والمنشور فى دورية رفيعة المستوى عالمياً ، وفى جامعة يابانية لها سمعتها الدولية) فى سلة « النشاط الثقافى » . وذلك لينتهى التقرير إلى أن الانتاج المقدم « **لا يرقى إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ، بجامعة القاهرة** » .

خـــاتمـــة

والواقع أن النتيجة النهائية التى يصل إليها التقرير نتيجة بعيدة عن الإنصاف أو الإجابة . فقد قامت على مقدمات خاطئة ، خرجت بعمل لجنة الترقية عن التقييم العلمى لمنهج الأبحاث المقدمة وإنجازاتها الكمية والكيفية إلى الحكم الاعتقادى – الذى لا سند له – على النوايا والضمائر ، وبدل أن يميز التقرير بين الخلاف فى الرأى والخطأ فى العلم عد كل اجتهاد مغاير جهلاً علمياً وانحرافاً عقائدياً . وذلك منحى لابد أن نحذر من عواقبه التى يمكن أن تقضى على حرية البحث فى الجامعة ، وتهدد كل محاولات الاجتهاد الساعية وراء آفاق منهجية جديدة . تثرى البحث العلمى وتتطور بأدواته واجراءاته ونتائجه ولاشك أن فى آراء الباحث ما يستثير المناقشة والنقد . وهما أمران مشروعان وطبيعيان . وكنا نرجو أن يقوم التقرير بذلك . فيفيد الجميع ، وتتدعم التقاليد العلمية للجامعة . ولكن غابت نزعة التشكك فى العقيدة على سلامة المراجعة المنهجية ، وغطت لغة الاتهام على المهمة العلمية للجنة الترقيات .

والحق ، فيما يرى مجلس أساتذة قسم اللغة العربية ، أن الإنتاج الذى تقدم به الزميل الدكتور **نصر حامد أبو زيد** يتسم بالغزارة والجدة والتنوع والأصالة العلمية ! وأنه يفيد من المناهج الحديثة والعلوم المعاصرة ما يثرى أداواته البحثية ، ويحاول أن ينقل اجتهاداته إلى لغة أجنبية تتيح له الحوار مع غيره فى جامعات العالم المعاصرة ، ويضيف إلى اللغة العربية بالترجمة ما يفيدها . ووحدة المنهج – فى هذا الانتاج – قرينة التمكن من الأدوات البحثية . وسلامة الإجراءات أساس ملازم لاتساع الأفق الذى يصل إليه الإنتاج . ويضم هذا الإنتاج ما بين مجالات الدراسات الإسلامية والنقد الأدبى والبلاغة والنحو ، من منظور منهجى لا يفارق معنى المصطلح المعاصر « **تحليل الخطاب** » (Dis-course Analysis) الذى هو القطب الذى تدور حوله الطرائق المعاصرة ، الآن ، فى دراسة النصوص بمختلف أنواعها . وذلك يدخل هذا الإنتاج فى دائرة تخصصات قسم اللغة العربية ودراساتها ، وفى الوقت نفسه ، يصل بينها وبين غيرها وصلاً بيناً ، يستجيب إلى حاجاتنا العلمية المرتبطة بضرورة تمازج الاختصاصات وتفاعلها فى الدراسات البينية (Interdisciplinary) وأخيراً ، هناك الالتزام بالنهج العلمى **(الذى يعنى العقلانية لا الإلحاد) ومحاولة استخلاص وعى علمى بدلالة النصوص . وتلك كلها صفات جديرة بالتقدير** .

وبعد ، فإن مجلس أساتذة قسم اللغة العربية ، ينتهى فى ضوء الملاحظات السابقة ، بإجماع الحاضرين إلى رفض تقرير اللجنة لمخالفته التقاليد العلمية . ويسجل المجلس بالتقدير الإنجاز العلمى الذى ينطوى عليه الإنتاج المقدم من الدكتور نصر حامد أبو زيد ويرى فيه بإجماع الحاضرين ، إنتاجاً جديراً بأن يرقى بصاحبه كماً وكيفاً إلى درجة أستاذ فى القسم .

وقد اعتمدت هذه الملاحظات فى جلسة **الإثنين ١٩٩٢/١٢/٧** بإجماع أصوات الحاضرين ■

(رئيس المجلس)

جابر عصفور

التقـــــرير الخامس

تقرير اللجنة التى شكلها مجلس الكلية للنظر فى موضوع ترقية الدكتور نصر حامد أبو زيد إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها

فى تطبيقا لقرار مجلس الكلية بجلسته المنعقدة فى ١٩/١٢/١٩٩٢ بشأن تشكيل لجنة للاسترشاد برأيها فى موضوع ترقية السيد الدكتور/ نصر حامد رزق أبو زيد إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها ، إجتمعت اللجنة بحضور الأساتذة : أ.د. مصطفى سويف ، أ.د. عبد العزيز حمودة ، أ.د. حسن حنفى ، وأ.د. جابر عصفور، وبعد مناقشة الموضوع فى جوانبه المتعددة ، رأت اللجنة أن تتقدم إلى مجلس الكلية الموقر بالملاحظات الآتية :

١ - تقدم السيد المرشح بـ عدد [١٣] ثلاثة عشر عملا تقع جميعها فى مجالات دراسات النقد والنحو والدراسات الإسلامية . تسعة منها فى المستوى الأكاديمى التخصصى بالمعنى الدقيق ، وأربعة منها يمكن تصنيفها على أنها من قبيل النشاط الثقافى العام . وتتميز الأبحاث التسعة بأنها تجمع الصفات العلمية المطلوبة فى الأبحاث المقدمة للترشيح لدرجة الأستاذية فى قسم اللغة العربية .

٢ - ذكر تقرير اللجنة العلمية عن البحث الذى تقدم به المرشح بعنوان « الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية » أنه « ذو وزن خفيف علميا » هذا فى حدود التقرير ثم عاد فى جزئه الختامى يقول إنه خفيف الوزن علميا ، لا يقوم به الباحث مع ما سبق أن سجلناه من آراء منحرفة لا تليق أن تنشر عن الإمام العظيم » .

ومعنى ذلك أن التقرير يعترض على ما يقدمه المرشح فى هذا الموضوع من اجتهادات وأحكام ذات طابع نقدى لمجرد كون الموضوع مرتبطاً باسم الإمام الشافعى . ومع ذلك فقد كان الإمام الشافعى نفسه مجتهداً وداعياً للاجتهاد ، وكان لا يكف عن ذم التقليد ، كما أنه هو نفسه لم يحجم عن نقد الإمامين ، أبى حنيفة ومالك . وجدير بالذكر أن الاجتهاد العلمى لابد أن يبدأ بالنظر النقدى الموضوعى فيما هو معلوم تمهيداً للكشف عن الجديد وإضافته .

٣ - ذكر تقرير اللجنة العلمية بصدد مقال « التأويل فى كتاب سيبويه » ، أنه « مقال يحسب للباحث » ، ومع ذلك فلم يورد فى صدده سوى سطرين ونصف السطر وهو أقل نصيب فاز به أى بحث من البحوث التى تقدم بها المرشح ، بينما بلغ حجم ما كتب عن بعض البحوث الأخرى أربعين سطراً أو أكثر قليلا . علماً بأن تقويم الأعمال العلمية يجب أن يتناولها بالعرض المتوازن بين إيجابياتها وسلبياتها .

٤ - يورد تقرير اللجنة العلمية [فى الجزء الأخير منه تحت عنوان « الخلاصة »] أن العملين رقمى ١٠ ، ١٣ أى : « التأويل فى كتاب سيبويه » و« مركبة المجاز من يقودها ؟ وإلى

أين ؟ » ما نصه : « بحثان مقبولان يحسبان له عملا واحداً ، نظراً إلى ضآلة حجم كل منهما » . ومع ذلك فإن البحث الأول يقع فى ٣٤ صفحة من القطع المتوسط والثانى يقع فى ١٦ صفحة من القطع المتوسط كذلك . ويؤخذ على هذا القرار مأخذان الأول أنه بنى على اعتبار كمى خالص مع أن العملين يتناولان موضوعين مختلفين تماماً ، ومن المعلوم أن الاعتبار الأول بالنسبة لأى بحث فى مجالات المعرفة المختلفة إنما يكون من حيث الموضوع ، ونحن هنا بصدد موضوعين اثنين لا موضوع واحد . هذا عن المأخذ بأهمية بحوث نشرت فى عدد من الصفحات أقل مما نحن بصدده بكثير ، لأن الاعتبار الأول إنما يكون للقيمة الموضوعية لما ورد فى هذه الصفحات من معالجة .

٥ — يصنف تقرير اللجنة العلمية البحث الذى قدمه المرشح بعنوان « الإنسان الكامل فى القرآن » على أنه نشاط ثقافى ، وبالتالى لا يحسبه ضمن الإنتاج العلمى . ومع ذلك فهذا البحث منشور نشراً علمياً باللغة الإنجليزية فى دورية أكاديمية محكمة هى مجلة جامعة أوساكا فى اليابان . هذا من حيث الشكل . أما من حيث المضمون فالبحث دراسة دلالية لآيات القرآن التى تتناول الإنسان جسداً وروحاً ، كما يتناول إنجازات عدد من كبار المفسرين فى هذا الصدد مثل الطبرى والزمخشرى ، وقد اقتضت هذه الدراسة الباحث أن يدقق النظر فى مؤلفات الصوفى الكبير ابن عربى وما كتب حولها من دراسات وقد أراد الباحث أن يقيم بحثه هذا فى مواجهة بحوث المستشرقين لما فيها من ثغرات وتجاوزات منهجية ، وكان فى محاولته هذه ملتزماً بمقتضيات التوثيق العلمى الدقيق لما يستخلص من استنتاجات وما يصدر من أحكام . لذلك نرى أن هذا البحث إنما يحسب للمرشح ضمن إنتاجه العلمى .

٦ — تتردد فى مواضع متعددة من تقرير اللجنة العلمية عبارات ، مثل : « تزييف المفاهيم » و« يتجاهل أمانة الكتابة الفكرية ، بل هو يسقطها » ، و« إن الباحث وضع نفسه مرصاداً لكل مقولات الخطاب الدينى ، حتى ولو كلفه ذلك إنكار البديهيات ، أو إنكار ما علم من الدين بالضرورة » ، و« الباحث فى هذا المقال يكشف أيضاً عن خلل فى الاعتقاد » ، « .. وهو كذب وجهل وافتراء » ، « وأنه يبذر الخب لفتنة طائفية ، وهذه سمادير لا يقول بها كاتب مفيق » ، « وهو كلام أشبه بالإلحاد » .

وتعليقنا على هذه العبارات وأمثالها أنها تنطوى على محاكمة للمرشح فيما يتعلق بضميره وعقيدته الدينية .

٧ — ينطوى التقرير على حجب للمعلومات الببليوجرافية الخاصة بالنشر العلمى للأبحاث التسعة السابقة ، فقد ذكر التقرير أن الأبحاث التى تقدم بها المرشح نشرت فى مجلات وكتب محدودة الانتشار . والحقيقة أن معظم هذه الأبحاث نشرت فى مجلات علمية محكمة ، وصدرت لكتبه أكثر من طبعة فى أكثر من بلد عربى ، كما ألقيت فى مؤتمرات علمية .

ولعلنا نذكر مثالا واحداً لمجرد التوضيح فقد ذكرت اللجنة فى مناقشتها لكتاب « نقد الخطاب الدينى » [أنه كتا غير متداول وأن الباحث قدمه مطبوعاً إلى اللجنة فى شكل تجربة حصل بها على رقم إيداع فى دار الكتب ثم أحجم عن دفعه إلى السوق] ، بينما الواقع الذى أكده الباحث نفسه فى مقدمة الكتاب :

أ — إن الفصل الأول كان قد سبق نشره فى سلسلة « قضايا فكرية » الكتاب الثامن بعنوان « الإسلام السياسى بين الأسس الفكرية والأهداف العملية » — القاهرة ١٩٨٩ .

ب — إن الفصل الثانى كان قد سبق نشره فى مجلة « ألف » وهى مجلة علمية محكمة تصدرها الجامعة الأمريكية — العدد ١٠ — ١٩٩١ .

جـ — إن الفصل الثالث والأخير كان قد سبق نشره كذلك فى سلسلة « قضايا وشهادات » دمشق ١٩٩٠ .

ونضيف للجنة أن هذا الفصل قد نشر أيضا فى مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية — العدد ٢٤ — مدريد ١٩٩٠ ، ثم إن الكتاب بالكامل قد صدر بعد ذلك عن دار نشر أخرى هى

« دار المنتخب العربى للطباعة والنشر والتوزيع » بيروت ١٩٩٢ .

وعلى ذلك فإن الباحث يكون قد تقدم بستة أبحاث مقبولة على الأقل : هى البحثان اللذان قبلتهما اللجنة ، والبحث الذى اعتبرته من قبيل النشاط الثقافى ، رغم نشره فى مجلة علمية متخصصة وبلغة أجنبية ، ثم الأبحاث العلمية الثلاثة التى نشرت فى مجالات علمية تتصل بتخصص الباحث وتخصص قسم اللغة العربية وطبعت بعد ذلك مجمعة كفصول ثلاثة فى الكتاب الذى تم نشره مرتين مرة فى القاهرة والأخرى فى بيروت .

خلاصة :

نخلص من ذلك كله إلى أن اللجنة تقترح على مجلس الكلية الموقر أن يضع هذه الملاحظات موضع الاعتبار فى موضوع ترقية السيد المرشح ■

تعقيب

هذه القنبلة التى فجرها مولانا الشيخ فى ساحة جامعة القاهرة . كانت أشد تدميراً من كل ما فجره باقى (الأخوة) أمام المتحف المصرى أو مقهى ميدان التحرير وأخيرا قنبلة العتبة . لأنها . هذه المرة لم توضع بشكل عشوائى تحت كرسى المقهى أو أسفل أتوبيس السياحة أو تحت سيارة رجال الشرطة . ولكنها وضعت بجوار الأعمدة الاساسية للصرح العلمى والثقافى لأكبر الجامعات المصرية . ورغم أن الدلائل الأولى تؤكد أن المواد المستخدمة فى جميع الحالات . بما فيها قنبلة جامعة القاهرة . لها نفس المواصفات التدميرية والخصائص الكيمائية . إلا أن الفرق واضح . ذلك أن قنابل الإرهاب يضعها الجبناء ويفرون قبل أن تحصد أرواح الأبرياء . أما فى حالة قنبلة جامعة القاهرة . فإن صاحبها لم يغادر مسرح الأحداث بل وقف يخطب فى الناس ويوزع بيانات يعترف فيها بمسئوليته عن التخطيط والتدبير . بل ويقدم الأسباب والمبررات لما فعل . ثم هو يطور موقفه على نحو درامى عندما يدعو المارة إلى تبنى القتل وإهدار دم الخصوم وتوقيع حكم الإعدام فى أعداء الدين مع الوعد بجنات النعيم .

ذلك هو السيناريو الأصلى لكل الأحداث الصحيحة والحقيقية التى عرضت فقط مشاهدها الأولى لمأساة التخطيط لاغتيال واحد من أهم مفكرينا وأبرز فرسان الكلمة الشريفة فى الحقل الثقافى والتعليمى فى مصر .

والحكاية تبدأ عندما تقدم الأستاذ الدكتور **(نصر حامد أبو زيد)** بقائمة من إنتاجه الفكرى ليتم تقييمه بحسب الأعراف الجامعية والحكم عليه وإبداء الرأى حول أحقيته فى الترقية من عدمه . وكما هو متبع وتجرى عليه قواعد مثل تلك اللجان الجامعية فإن قرار اللجنة إن سلباً أو إيجاباً ،فإنه لابد ، وأن يُشَفع بمبررات علمية وأحكام تقويمية حول أهمية الأبحاث المقدمة واستحقاق صاحبها للترقية ، أو ضحالتها وتواضع قيمتها بحيث لا ترقى بصاحبها إلى المستوى الأعلى .

أما الجديد فى قنبلة مولانا حجة الإسلام فإنه لم يقل كلمة واحدة عن الأبحاث والإنتاج الفكرى المقدم من

(نصر ابو زيد) لم يصفها بأنها أبحاث ضعيفة وقليلة القيمة كما يحدث أحياناً .

ذلك أن صاحبنا لم يتمكن من اختراق بناء فكرى متماسك شديد الصلابة حيث تعذر عليه أن يحاججه أو يقارعه كى يثبت تهافته وتواضع قيمته العلمية والمعرفية . كما أن شيخنا لم يجد قرينة واحدة أو دليلا يتيماً يصل به إلى رقبة (نصر ابو زيد) فيدعى بانتحال الأبحاث أو نقلها أو حتى سرقة بعضها أو كلها ، وهو ما يحدث فى أحيان أخرى رغم وصول أصحابها إلى أرقى المناصب . فلم يجد أخيرا سوى أن يتربع على مقعد الفتوى ليعاجل الدكتور (نصر) بأم الكبائر ويتهمه بالعداء للدين ومن ثم توجب عليه رفض ترقية الرجل إلى منصب هو مستحق له وجدير به .

ورغم أن المعلوم للكافه بأن الشيخ الجليل لم يسبق له أن مارس الفتيا ولم يكن يوماً مفتى الشرع فإن أهمية تلك الفتوى المجانية ذات الخطر الداهم هى أن الشيخ قد أرسى القاعدة الأصولية والبسيطة التى أن مددناها على استقامتها فإنه من الضرورى الا نندهش إذ يطلع علينا الشيخ غدا أو أحد (الأخوة) بعد غد ليقول أنه لا يجوز شرعاً ترقية الأستاذ المسيحى أو اليهودى بل ربما أصدر أحدهم قراراً بعدم جواز تعليم الطلاب المسيحيين أصلا ورفض قبولهم فى الجامعة فضلا عن مراحل التعليم السابقة على الجامعة . وعلى الشيخ أن يتوسع فى تطبيق قاعدته الذهبية فيطالب بتكفير كل خلفاء المسلمين وحكامهم ممن استعانوا بعلماء وأطباء ووزراء من (الخارجين على الملة) . وعلى الذين استعانوا (بإسحاق ابن حنين أو ببختيشوع أو ابن كمونة أو بشرين متى .... الخ . أن يعلنوا براءتهم من أوزار ما ارتكبوا أو يقبلوا حكم الشيخ فيهم بالخروج عن حظيرة الدين ولكن أى دين ذلك الذى يدافع عنه النجم التلفزيونى اللامع ؟ أتراه دين محاكم التفتيش والصلب ونيران المحارق ؟ أم شرائع (هولاكو) بتأثيم الكلمة والصورة والإشارة أو الإيماءة ؟

أم هو دين رسول الهداية (صلعم) ؟ وهو يقول لذلك الصحابى (عمرو بن أمية) حيث جاءه يخبره بأنه قتل العامريين من بنى كلاب (وهم من غير المسلمين) (وأنا هنا أنقل عن الطبقات الكبرى لابن سعد ج٢ ص ٥٣) فيقول الرسول بئس ما صنعت ، قد كان لهما من أمان وجوار ، لأدينهما ويبعث بديتهما إلى قومهما» وإذا كان الشيخ ربما لم يتعظ بعد فإننا نسوق مثالاً آخر أكثر وضوحاً ذلك أن الرسول (صلعم) لم يكتف هذه المرة بالكلام والتأنيب وتسديدية القتلى بل أنه عندما يعرف بمقتل رجل من المشركين (**له تاريخ طويل فى إيذاء المسلمين**) على يدى الصحابى الجليل وثانى الخلفاء الراشدين (عمر بن الخطاب) فإن الرسول يغضب غضباً شديدا (طبقا لرواية (ابن سعد) ، أو هو غضب شديد لدرجة احتقان الوجه بحسب رواية (ابن هشام) صاحب السيرة النبوية عندما سمع أن القتيل كان قد نطق الشهادتين فيقوم الرسول ويمسك بملابس سيدنا عمر ويهزه هزا عنيفا ويسأله غاضباً هل شققت عن صدره يا ابن الخطاب ؟ ونحن نسأل بدورنا الشيخ عفيف اليد واللسان هل شققت صدر (نصر أبو زيد) لتعرف ما فيه ؟ أم انك قد أوتيت من الإيمان ما يفوق إيمان عمر ؟ وانك بعلمك قد توصلت إلى ذلك الحد الفاصل بين الإيمان والكفر بحيث تجاوز مرتبة رسول الله ؟ والعياذ بالله

نقول يا شيخنا انك أسرفت على نفسك بأن رميت مسلماً بالكفر بدون بينة وهو ما يدفعنا إلى أن نسألك أن تقدم لنا ذلك التفويض السماوى الذى يجعلك حكماً على قلوب الناس ولن نرضى بصورة من ذلك التفويض فلابد من الاطلاع على الأصل على أن يكون موثقاً من الخارجية المصرية ومسجلاً فى الشهر العقارى بل أن الشيخ مدين بتقديم بيان واضح لا لبس فيه ولا غموض حول طبيعة علاقاته مع صاحب مسمط الكوارع ولحمة الراس والذى صار نموذجاً لما سمى بالاقتصاد الإسلامى . وعلى الشيخ أن يفسر لعموم أفراد الشعب المصرى - الذين سارعوا بإيداع أموالهم لدى صاحب المسمط وأولاده -

□ □ □ معركة الوجه والقناع

كيف ساعدت أحاديث مدسوسة على رسول الله (صلعم) من نوعية ـ « أن يزنى رجل بأمه فى حجر الكعبة لهو أهون عند الله من أكل الربا » ـ فى تسهيل أكل أموال المصريين جميعاً مسلمين ومسيحيين ولا تظن أن الشيخ سوف يجيب على سؤالنا لو قرأنا عليه من يقول أخبرنا محمد بن عمر الأسلمى ، أخبرنا عبد الله بن جعفر عن يزيد بن الهاد عن عروة عن عائشة رضى الله عنها قالت : مات رسول الله صلى الله عليه وسلم ولم يشبع مرتين فى يوم . فكم مرة تسامح الشيخ فى أن يأكل أصدقاؤه أموال المسلمين فى النهار الواحد مئة مرة . وما قول الشيخ لو أن راوياً آخر مثل ابن هلال تجرأ فقال « كان يأتى على آل محمد شهر ما يخبزون خبزاً ولا يطبخون قدراً ، قال فذكرت ذلك لصفوان ، فقال : «كان يأتى عليهم الشهران» (الطبقات الكبرى ، جـ ٢ ، ص ٤٠٤ ـ ٥٠٤) فكم هى تلك الولائم والمآدب التى حضرها الشيخ على شرف الترويج لأصحابه مضاربى الذهب وآكلى السحت وشمامى الهيرويين .

وإن شاء لنا الخيال أن يشطح ، وما أظن ذلك مؤثما ، إن جازلنا الاعتقاد بأن البعض ، ومن بعد فتوى الشيخ ، ضد (نصر أبو زيد) قد سارعوا بالكتابة إلى السيد رئيس الجمهورية يحذرونه ويستنفزونه ضد الجماعات اليسارية والشيوعية والوطنية والديموقراطية والتى كانت تحيط برسول الله صلى الله عليه وسلم . والذين تبين بمراجعة ما قالوه أنهم كانوا يروجون أفكارا من شأنها أن تهز أركان المجتمع وتضل عقول العامة وتفسد نفوس الشباب . بل أننى أحسب أن جماعات عمل قد ندبت نفسها منذ الساعة كى تراجع كل ـ ما هو ـ مدون ومحفوظ لديها فى الملفات ، لتضيف أسماء جديدة من أمثال سعيد ابن سليمان ، وسليمان بن المغيرة ، وحميد بن هلال ، وعبيد الله بن موسى ، وشيبان ، وعمرو بن مُرة ، وأبى النضر ، وخالد بن خداش .. إلخ وآخرين غيرهم بأنهم فى اليوم والساعة قد شاركوا جميعاً بأن عقدوا العزم على أن يرفعوا حديثا إلى أم المؤمنين عائشة رضى الله عنها ، وإن اختلفت رواياتهم فى الألفاظ فقط دون المعنى والمحتوى حيث أجمعوا على قولها أتتنا ليلة قائمة من عند أبى بكر ، تعنى فخذ شاة مسلوخة ، فأنا أمسك على النبى



(صلعم) وهو يقطع ، أو النبى (صلعم) يمسك عنى وأنا أقطع فى ظلمة البيت ، فقال لها رجل من القوم : يا أم المؤمنين أما كان عندكم مصباح ؟ قالت : «لو كان لنا ما يسرج به لأكلناه» فكم يا ترى من الإدام وغيره لدى الشيخ التلفزيونى ؟ وربما يطرح البعض معتمدين على فتوى الشيخ المطالبة بتعديل مادة القانون الشهيرة ؛ والتى تحاكم بالحبس والغرامة كل من قام بترويج أو تحبيذ أو نشر أفكار ودعايات من شأنها تعكير الأمن العام أو ... عن طريق الكلمة أو الصورة ... أو حتى الرواية عن رسول الله صلى عليه وسلم وربما نسمع عن محاكمة الشافعى وابن مالك وابن حنبل والبخارى والترمذى ... إلخ وآخرين لأنهم جميعاً قد ادعوا على رسول الله بأنه قد قال «من كان لديه فضل مال فليعد به على من لا مال له ، ومن كان عنده فضل ظهر فليعد به على من لا ظهر له ... إلى آخر الحديث الكريم وهى أمور كلها لو صحت لكانت تحريضاً للسوقة والغوغاء على إثارة الشعب كما أنها توفر براهين وأسانيد مجانية للناس بالوقوف ضد شركات نهب الأموال وتكشف ضعف وبطلان دعاوى المتاجرين بالدين وتحرمهم من شهوة التحكم فى رقاب المسلمين بإثارة خوفهم دائما من أعداء الملة والدين . أما عن الدرس النقدى اللغوى والبلاغى ومشكلات القراءة والتأويل كما نعرفها وكما وضع أسسها

أسلافنا العظام الآمدى وأبو هلال والقيروانى وقدامة والسكاكى وغيرهم وعلى رأس الجميع مؤسس البلاغة الحديثة عبد القاهر الجرجانى فهو ما نستأذن القارىء فى تأجيله إلى مرة قادمة رغم ما نعرفه ويسبقنا فى العلم به القارىء بأن قضية (نصر أبو زيد) بالغة الوضوح ولكن لا نملك إلا أن نستعير عبارة (الجرجانى) وهو يقول «وإن كانت قضايا لا يكاد يخالف فيها من به طرق» والطرق هو عدم اكتمال العقل. ولا يبقى إلا أن نهدى صاحبنا كلمات (الجاحظ) حيث يقول

«جنبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة وجعل بينك وبين المعرفة سببا وبين الصدق نسبا وحبب إليك التثبت وزين فى عينيك الإنصاف». ■

جامعتنا إلى أين ؟!!

ف منذ «وقعت الواقعة» والجامعات المصرية كلها أساتذة وطلابا تصدر بيانات الاحتجاج على ما جرى ويجرى وقد اخترنا من بينها البيان التالى:

إلى السيد الأستاذ الدكتور رئيس جامعة القاهرة

تحية طيبة وبعد....

نحن الباحثين الشبان، من معيدين ومدرسين مساعدين ومدرسى لغة بجامعة القاهرة، نسجل احتجاجنا ورفضنا الصريح لقرار مجلس جامعة القاهرة الصادر بتاريخ ١٨/٣/١٩٩٣ برفض ترقية الدكتور نصر حامد أبو زيد الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية بكلية الآداب إلى درجة أستاذ، وذلك استناداً إلى تقرير يتهم الدكتور نصر أبو زيد وإنتاجه العلمى بالكفر والإلحاد ويشكك فى عقيدته على نحو صريح، بعبارات وكلمات لا تمت للتقييم العلمى بصلة، بدلاً من أن يقيم إنتاجه العلمى وفقاً لأسس التقييم الموضوعية المتعارف عليها، ووفقاً لما تنص عليه قواعد نظام العمل فى اللجان العلمية الدائمة الصادرة عن المجلس الأعلى للجامعات للدورة الخامسة من أن مهمة اللجان العلمية للترقيات هى «فحص الإنتاج العلمى وحده دون التعرض لأى اعتبارات أخرى». وحيث إن هذه القواعد لم تنص صراحة ولا ضمناً على أن العقيدة تمثل معياراً من معايير التقييم العلمى، فإن كلاً من هذا التقرير المشار إليه وموقف إدارة الجامعة الذى سانده واعتمده دون أن يكترث بكل من تقريرى مجلس أساتذة قسم اللغة العربية ومجلس أساتذة كلية الآداب، يمثل انتهاكاً صريحاً وعدواناً بيناً على قواعد العمل المنظمة للجان العلمية، ويمثل سابقة خطيرة فى تاريخ جامعة القاهرة.

وإننا لنجد أنفسنا، نحن الباحثين الشبان فى هذا الصرح الأكاديمى، مهددين فى ظل هذه الشروط والأعراف الجديدة التى تستنها إدارة جامعة القاهرة للبحث العلمى وأسس تقييمه. ومن حقنا أن نتساءل الآن، فى ظل هذا الانتهاك المفجع لحرية البحث العلمى، ما هى الضمانات الكفيلة بألا تطبق هذه المعايير على أبحاثنا نحن أيضاً، فتتحول

مثلاً لجان مناقشة الرسائل إلى محاكم تفتيش.

وإذا كان بيان أساتذة كلية الآداب يعبر عن مخاوفهم كأساتذة تنتهك المؤسسات التى يعبرون من خلالها عن أرائهم، فإن احتجاجنا ينطلق - بالإضافة إلى ذلك - من قلق مباشر على مستقبلنا العلمى نفسه.

إن مكمن الخطر الماثل فى أذهاننا الآن هو أن استخدام مناهج البحث المعاصرة، بما تتضمنه من مصطلحات ومفاهيم جديدة قد تكون غريبة بالنسبة للبعض، أصبح الآن فى التقارير العلمية موطن ريبة وشك، مما يجعل إمكانية تحديث البحث العلمى فى مصر، ومواكبة المعرفة العلمية المعاصرة، محكوماً عليهما بالفشل والإخفاق فى ظل هذه الأعراف المبتدعة الجائرة.

وما لم تصحح إدارة الجامعة موقفها، فإن غير قليل منا يفكر الآن فى جدوى ممارسة العمل والبحث العلمى فى جامعة تخنق إدارتها شروط البحث العلمى الحر الخلاق.

إننا نخشى أن تكون هناك مقامرة بتاريخ جامعتنا وبشرفنا العلمى والأخلاقى على أعتاب استرضاء الابتزاز الدينى، هذا مع عظيم احترامنا للأديان كافة.

ولهذا، فإننا نحن الباحثين الشبان، من العاملين بهذه الجامعة والدارسين فيها نرى فى موقف إدارة الجامعة مصادرة لمستقبلنا، فضلاً عما فيه من تشويه لتاريخ جامعتنا وحاضرها.

إن جامعة القاهرة ينبغى أن تحمى عقل الأمة، وتدعم قيمة العلم، فما بالنا ونحن فى هذه اللحظة التاريخية الحرجة التى يتهدد فيها الإرهاب - بمستوياته المختلفة - مجتمعنا بأكمله، أحوج ما نكون إلى دعم قيم الاستنارة والتفكير العلمى الجاد والخلاق من أجل مواجهة السقوط الشامل الذى يبدو خطره واضحاً أمام مجتمعنا.

توقيعات

شـــــاهـين

الجمعة ٢ أبريل ١٩٩٣م

مسجد عمرو بن العاص.

نص إجابة الدكتور الشيخ عبدالصبور شاهين عن سؤال وجه له حول تكفيره للدكتور نصر أبو زيد.

السؤال:

● ما قولكم فيما ادعته جريدة الأهالى بتكفيركم الدكتور نصر حامد أبو زيد.

الإجابة نصاً.

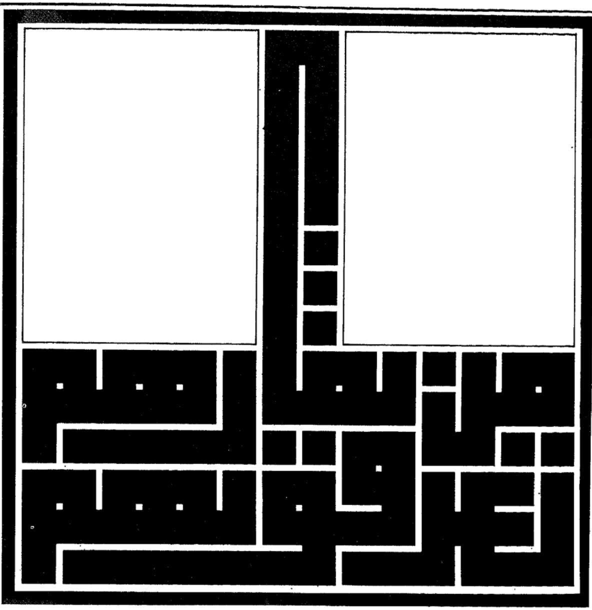
د. شاهين/ أما ما قالته جريدة الأهالى فهو خطأ.. والأخبار والأهرام والمصور يعنى إحنا على مستوى يعنى ما إحناش يعنى ناس قليلين.. الحكاية أصل كلكوا قريتوها.. الحكاية بسيطة خالص.. بسيطة قوى أنا أستاذ فى الجامعة.. وكل سنة بيعملوا امتحان آخر السنة بصحح امتحانات وبيسقطوا ناس.. عادى.. اللى بيكتب صح بينجح ويطلع الأول واللى بعده بالترتيب.. واللى بيكتب غلط بيسقط.. عادى.. برضه على مستوى الأساتذة اللى هم هيئات التدريس يعنى اللى هم هيئات التدريس يعنى اللى هم المعيدين والمدرسين المساعدين والمدرسين والأساتذة

يعترف

المساعدين.. لهم برضه امتحانات.. يعنى إيه امتحان؟. الامتحان اللى هو إيه.. المعيد بيقدم رسالة اسمها الماجستير.. ناخده ونمسكه نقطعه ونشرّحه.. وينجح أو يسقط.. المدرس المساعد يقدم رسالة اسمها دكتوراه.. نمسكه ونقطعه ونشرّحه ونِعْمِلهُ جزلّ.. وبعدين نروح مرممينه ونقول ياللا أديك أخذت الدكتوراه بقيت دكتور.. يقوم يصلّح نفسه ويعدّل شغله.. وا.. وا.. إلى آخره.. المدرس عشان يترقى أستاذ مساعد.. يقدم كتب.. شغله.. ويقولنا عمل إيه فى الخمس سنين اللى فاتوا.. ونقدن الإنتاج بتاعه.. ناخد الإنتاج ونقراه.. ما هى أساتذة بقى.. **ما احنا أساتذة كبار قوى.. آه يعنى ما فيش مثّنا كتير فى العالم العربى والإسلامى يعنى**.. إحنا بنقول الكلام ده **يعنى مش غرور ولا حاجة**.. أنا أخدت درجة

الأستاذية سنة سبعة وسبعين/تمانية وسبعين آه يعنى من خمستاشر سنة دخلت الامتحان ده من خمستاشر سنة... دخلت الامتحان ده ونجحت من أول مرة.. وطلعت بامتياز كده.. كل واحد له جهد.. ففيه لجنة كبيرة اسمها اللجنة العلمية الدائمة.. دى بتاعت امتحان الأساتذة والأساتذة المساعدين.. اللى هم المدرسين والأساتذة المساعدين.. ده عاوز يبقى أستاذ مساعد.. وده عاوز يترقى أستاذ.. أنا عضو هنا.. وعضو هنا.. تقدم ناس.. بيتقدموا.. حتى امبارح.. كان عندنا اللجنة العلمية وفيه واحد من أولادى سُقُط.. يعنى من تلاميذى.. سُقُط.. واتنين ما شفتهمش نجحوا.. وأنا اللى منجحهم.. عادى.. **المشكلة العلم.. والموضوعية.. والحياد.. آه.. والحق**.. كل اللى حصل.. زيه زى غيره.. فالإنتاج بتاعه اختارونى عشان أقراه.. قرأت.. قلت صفر.. بس ياللا.. إديته اتنين على عشرة.. اتنين من عشرين.. خلص.. زملاءنا فى اللجنة قالوا عشرين من عشرين.. واخدين بالكم.. فاللى حصل إن اللجنة العامة بقى إحنا ثلاثة ـ اللجنة العامة الكبيرة.. اللى هى كلها أباطرة العلم وأئمة العلماء الكبار اللى هم معانا فى اللجنة.. كلهم كبار قوى.. منهم الدكتور شوقى ضيف.. وده شيخ العلماء.. والدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة السابق الراجل العظيم.. وأساتذة كبار قوى.. بَصّوا.. سمعوا دول.. سمعوا ده وده ويسمعونى.. فقالوا لأ.. الحق معاك.. فجم على العشرين دى من عشرين شالوا الصفر.. والعشرين دى شالوا الصفر وبقى واخد اتنين من عشرين.. آدى كل الحكاية... عادى.. زيه زى أى واحد بيخش ويسقط.. وإيه.. ويروح يذاكر تانى ويتجدعن وينجح.. عادى.. لكن بالشكل ده عمره ما هيترقى.. ليه؟.. لإن الكلام اللى جه لا يمكن.. ينجح فى أى وقت.. لا يمكن فأنا نصحته فى الآخر.. يعمل إنتاج غير كده خالص.. علشان ينجح.. وإلا.. **فإحنا مش كوسة**.. ده علم.. ده إحنا بنصنع الأساتذة.. وأنا بأعمله أستاذ.. بأئتمنه على الجيل.. الهيئة الكبيرة دى.. هل هم مجموعة من المساطيل والغشاشين والجهلة؟... دل أعلم ناس فى العالم العربى والإسلامى كله... دول أعظم ناس فى العالم العربى والإسلامى كله من الناحية العلمية فى الإسلام وفى اللغة العربية.. ومش ممكن يترقى..

فـ إنتقل التقرير بتاعى.. اللى هو اللجنة قالت إحنا بنوقع على التقرير ده.. وراحو موقعين كلهم حتى الاثنين اللى نجّحوه.. وقّعوا على تقرير تسقيطه.. ما بقيتش أنا بقى لوحدى بقى.... بقى التقرير بتاع اللجنة.. وأنا مالى بقى.. أنا مش طرف.. **أنا قلت الحق وربنا يجعله فى صحيفة عملى.. وأسأل الله أن يجعل لى الجنّة ببركة هذا التقرير**.. فاللى حصل.. راح لمجلس الجامعة.. مجلس الجامعة كله بالإجماع قال صح.. مع إن قدّامه الصورة كاملة.. طيب **يبقى زعلانين ليه يا جماعة ياشيوعيين؟**.. طلعوا بقى الشيوعيين.. ظهروا من الشقوق..



من ثمارهم تعرفونهم» من انجيل متى — خط للفنان منير محمد الشعرانى

لا لاقيين دلوقت يتكلموا عن الماركسية.. ولا يتكلموا عن الطبقات العاملة.. ولا يتكلموا عن كفاح الطبقة العاملة والنضال.. ولا يتكلموا عن الجوع والظلم.. خلاص فلّسوا.. **ما بقاش ليهم شغلة غير شتيمة الإسلام القرآن وسبّ الرسول والصحابة**.. آدى شغلتهم.. وهو ده اللى سُقط.. نحن فى بلد إسلامى ولا نقبل هذا.. إيه اللى قلناه أكثر من كده.. كَبُرَ عَلَيهم إن هم يعنى إزاى **واحد من الطالعين فى الخلايا التحت أرضية**.. يسقط.. لأ.. مش ممكن.. تيجى إزاى.. مين اللى يسقطه.. مين ده اللى يسقطه.. يكون مين يعنى.. فلان؟!! إيه يعنى فلان؟.. ده فلان ما بيعرفش يتكلم عربى وبيتكلم باللغة العامية الركيكة.. واحدة.. هه.. كاتبة الكلام ده فى الأهالى.. إيه الكلام ده.. إيه ده.. لا لا لا لا.. أنا؟.. ده أنا أقول كده بالفُم المليان.. **لا أحد يتكلمُ العَرَبيّة الفصحى فى العالم العربى كما أتكلمها**.. بيقولوا إيه؟!.. **مش غرور والله يا إخوانى.. والله أستغفر الله**.. أستغفر الله.. بقول على كلام قيل إنه بلغة عامية ركيكة.. ركيكة إيه **يا أخّه**.. أستغفر الله العظيم.. آدى القضية كلها.. ما فيهاش حاجة واد دخل واحد أستاذ مساعد.. دخل الامتحان وسقط.. فيها إيه؟.. إن شاء الله المرة الجاية يذاكر أحسن ويجتهد وينجح إن شاء الله.. وبإيدى أنجّحه إن شاء الله.. بس يوصل إن شاء الله.

ربنا يكرمه بالحق.. وبالحق.. إن شاء الله.. وربنا يكرمه.. سلامو عليكم.

الحداثة : معركة الوجود

١٠٦ (١) نهاية الحداثة / العدمية والهرمنيوطيقا في الثقافة بعد الحداثية ، ١١٤

(٢) موت الفن وأفوله ، ١٢٢ (٣) العدمية وفلسفة ما بعد الحداثة . جياني

فاتيمو . ترجمة : وليد الخشاب . مراجعة . وائل غالي .

الحــــداثــــة :

الجـــــزء الأول

بعدما نشرنا ملفاً عن «نهاية التاريخ» وملفاً آخر عن «نهاية الماركسية» رأينا أن ننشر ملفاً ثالثاً يلخص جوهر النهايات المعاصرة، بل الراهنة، تحت عنوان «نهاية الحداثة». ونبدأ هذا بتقديم أجزاء ثلاثة من كتاب «جيانى فاتيمو» الصادر أصلاً فى اللغة الإيطالية عام ١٩٨٥ تحت عنوان: « La fine della modernita— Hihilisma ed ermeneutica nella cultura post—moderna » عن دار نشر ايطالية و«Garzanti Editor». أما الترجمة التى نقدمها هنا فهى عن الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب والتى صدرت عام ١٩٨٧ عن دار مطبوعات لوسوى تحت عنوان: «La fin de la modernite. Nihilisme et her-meneutique dans la culture post—moderne» والمقصود بالضبط من العنوان الرئيسى «نهاية الحداثة». أما العنوان الثانوى فهو أكثر تحديداً: «العدمية والهرمينوطيقا فى الثقافة ما بعد الحداثية».

وسياق حديث «فاتيمو» عن «الهرمنيوطيقا» هو فلسفة هيدجر. والمحور الأساسى الذى يدور حوله «التفسير» عند هيدجر ليس «النص التاريخى» ولا «النص الدينى». فمصطلح «الهرمينوطيقا» مصطلح يدل من حيث الاشتقاق اللغوى القديم إلى «تفسير» الكتاب المقدس. وإذا كان هيدجر قد ارتبط بالنص الدينى لعدة اسباب أهمها أن والده كان أميناً لخزانة كنيسة القديس «مارتن» وكانت ديانته الكاثوليكية، وكذلك والدته، وأنه حضر دروس اللاهوت منذ الفصل الدراسى الأول بجامعة «فرايبورج» بناء على توجيه من الدكتور «كونراد جدوبر» الذى كان آنذاك قسيساً فى كنيسة الثالوث، ثم تابع تعليمه اللاهوتى فى معهد فرايبورج الأسقفى حتى سنة ١٩٠٩ حيث كان طالباً داخلياً. وكان لهذه الدراسة اللاهوتية دورها فى توجيه فكر هيدجر إذ استند إليها فى محاضراته الأولى حول القديس بولس والقديس أوغسطين. وقضى بعد ذلك عاماً فى معهد اليسوعيين حتى ناقش «نظرية المقولات والمعنى عند دونس اسكوتس» للحصول على دكتوراة التأهيل وقد استند إلى نص «لتوماس الذى من ارفورت»، لا إلى نص «دونس اسكوتس»، الذى كان واحداً من «مفسرى» الكتاب المقدس فى العصور الوسطى. لكن إشكالية هيدجر فى «زمان ووجود» (١٩٢٧) لاتبدو أبداً حول الصراع الدائر منذ التراث القديم إلى الآن بين ما أطلق عليه «التفسير بالمأثور»، وبين ما أطلق عليه «التفسير بالرأى» أو «التأويل». لا تقوم إشكالية «زمان

ووجود» على مستوى تفسير النص الدينى وإذا تقاطعت معه أحياناً فضلاً عن أن مصطلح «الأنطولوجيا الهرمينوطيقية» التى يتحدث عنها «فاتيمو» ليس مصطلحاً هيدجرياً بالمعنى الدقيق للمصطلح. بل هو مصطلح لاحق على مولد فلسفة هيدجر القائمة من حيث الجوهر على «ترك» الأساس الذى يبحث عنه الدين واللاهوت والميتافيزيقا، وكذلك علوم التاريخ والاجتماع والإنثروبولوجيا.

أما مؤلف الكتاب فهو «جيانى فاتيمو» Vattimo Giani. فيلسوف إيطالى ولد فى تورينو بإيطاليا عام ١٩٣٦ ويُدرّس علم الجمال فى جامعة تورينو منذ عام ١٩٦٤. ففى سياق علم الجمال دارت إشكاليته الفلسفية حول محور اللغة فى الفكر المعاصر من جهة، وحول محور الأزمة الراهنة للأبنية الميتافيزيقية الغربية التقليدية، من جهة أخرى. ومن هذه الزاوية تناول قضايا «التأويل الفلسفى» عبر مجهودات مفكرين كبار أمثال هيدجر وجادامير وشليرماخر.

وكان شليرماخر أول من نقل «الهرمينوطيقا» من دائرة النظرة اللاهوتية إلى دائرة «العلم» ثم «الفن». أما جادامير فقد قام فى كتابه «الحقيقة والمنهج» بطرح تاريخى نقدى للهرمينوطيقا منذ شليرماخر إلى عصره.

وفيما يخص هيدجر، فقد ربط فاتيمو فى «نهاية الحداثة» بينه وبين نيتشة لنقد ما تحتويه مقولات الميتافيزيقا التقليدية من «عنف» ثم قابل بين هذا العنف وبين «أنطولوجيا الانحلال» باعتبارها تعبيراً صادقاً عن «نهاية الحداثة»، آخر حلقات المسلسل المأسوي الذى بدأه نيتشة عام ١٨٨٩ بإعلانه «موت الله».

وليس كتاب «نهاية الحداثة» هو الكتاب الوحيد لفيلسوفنا. فقد سبق أن صدر له فقط فى اللغة الإيطالية: «الشعر والأنطولوجيا» (١٩٦٧) و«الوجود والتاريخ واللغة عند هيدجر» (١٩٦٣) و«المسألة والمسخرة» (١٩٧٤ و١٩٧٩) و«مغامرات الاختلاف» (١٩٨٠) و«إلى ومن المسألة» (١٩٨١).

وهكذا يمكن القول بأنه ليس مصادفة أن يكون الجزء الثاني من ملفنا عن «الفن». فنهاية الحداثة تعنى العودة بالفن إلى مركز صدارة المعرفة الشاملة بدلاً من الفلسفة.

والجزء الثالث يستخلص النتائج ويصوغ الاحتمالات بالنسبة لمصير الفلسفة بعد احتلال الفن قمة المراتب المعرفية■

معركة الوجود

نهاية الحداثة

العدمية والهرمنيوطيقا

فى الثقافة بعد الحداثية

(١)

چيانى ڤاتيمو

ترجمة :

وليد الخشاب

مراجعة : **وائل غالى**

فى محور « نهاية الحداثة » فى نظرى يدور حول إيضاح العلاقة بين نتائج تأملات **نيتشه وهيدجر** (اللذين سنشير إليهما باستمرار) ، من جهة ، وبين الخطابات التى ظهرت بعدهما ، حول نهاية العصر الحديث وما بعد الحداثة ، من جهة أخرى . إن ربطنا صراحة بين هذين الإطارين الفكريين ، متحملين بذلك عبء تناول جديد لهما[١] . يعنى أن نكشف فيهما أوجه الحقيقة الأكثر جدة وثراء ، وهذا ما ننحو إليه .

إن التنظيرات المتفرقة لما بعد الحداثة والتى لا تتسم دائما بالتماسك لن تكتسب الدقة والمكانة الفلسفية الرفيعة إلا بربطها بالإشكالية النيتشوية عن العود الدائم وبإشكالية تجاوز الميتافزيقا عند هيدجر والعكس صحيح . فإنه بمجرد الربط بين ذلك وبين مجموع ما تبرزه تأملات ما بعد الحداثة حول شروط الوجود الجديدة فى العالم الصناعى المتأخر ، ربما نستطيع أن نحد حدوْد كل من **نيتشه وهيدجر** بأنها فى صورتها النهائية غير قابلة لأن تُحصر فى حدود ما صار معروفاً تحت عنوان « **نقد الحضارة** » وهو المصطلح المعروف فى اللغة الألمانية بـ Kulturkritik والذى انتشر فى مجمل الثقافة والفلسفة منذ بدايات هذا القرن .

وليس من الممكن اعتبار نقد **هيدجر** للنزعة الإنسانية أو إعلان **نيتشه** لاكتمال العدمية ، من المراحل « الإيجابية » لإعادة بناء فلسفية ، وليسا مجرد مظهر وإدانة للانحطاط ، إلا لو امتلكنا الشجاعة (لا الوقاحة) الكافية للإنصات باهتمام شديد للخطابات التى تدور حول ما بعد الحداثة وملامح خصوصيتها ، ونعنى خطاب الفنون ، والنقد الأدبى ، وعلم الاجتماع .

إن الخطوة الفيصل التى تسمح بعقد الصلة بين نيتشه وهيدجر من جانب وبين ما بعد الحداثية من جانب ، تكمن بحق فى اكتشاف أن ما نحاول التفكير فيه من خلال المقطع « ما بعد » ليس فى واقع الأمر سوى الموقف الذى بحث عنه ثم اعتنقه كل من نيتشه وهيدجر حيال تراث الفكر الأوروبى ، وإن اختلفت الألفاظ ، بيد أننا نرى أن جوهر الموضوع يكاد يكون واحداً فى الحالين .

لقد راجع كل من نيتشه وهيدجر الفكر الأوروبى بشكل جذرى ، ومع ذلك رفضا اقتراحا بديلا نقديا يتخطى هذا التراث ، لأن «التخطى» كان خليقاً بأن يقينيا سجناء منطق التطور الخاص بهذا الفكر وما يظل مشتركا بين نيتشه وهيدجر ، رغم عدد من الاختلافات الهامة ، هو تعريفهما للحداثة بأنها محكومة بفكرة وجود تاريخ للفكر يتحرك بواسطة « إشراقة » تدريجية ، وذلك على أساس امتلاك وإعادة امتلاك « الأسس » ــ المفهومة أغلب الوقت على أنها « أصولا » مكتملة دائما ، لدرجة أن الثورات النظرية والعملية فى تاريخ الغرب تنصّب نفسها وتدافع عن شرعيتها أكثر الأحيان ، باستخدام مصطلحات ، كالاستعادة (البعث renaissance والعودة .

إن مفهوم « التجاوز » الذى يحتل مكانا بالغ الأهمية فى مجمل اتجاهات الفلسفة الحديثة ، يُصوِّر مجرى الفكر على أنه تطور متدرج حيث الجديد يتمثل القيمة بتوسط الاستعادة أو الاستحواذ على الأصل/ الأساس . بيد أن هذه المفاهيم عن التأسيس ، عن الفكر كتأسيس وكمدخل للأصول ، هى بالتحديد تلك التى ينقدها نيتشه وهيدجر جذريا . فمن ناحية يجدان نفسيهما مضطرين لاتخاذ موقف نقدى حيال الفكر الغربى كفكر يبحث عن تأسيس ما لكن من ناحية أخرى ، لا يستطيعان نقد هذا الفكر باسم فكر يمكن أن يقدم نفسه على أنه أقرب للحقيقة أو/وعلى أنه تأسيس . وبهذه الصفة يمكن بحق اعتبار هيدجر ونيتشه فيلسوفين لما بعد الحداثة .

إن مقطع « ما بعد » فى عبارة « ما بعد الحداثة » يشير فى الواقع إلى انسحاب يحاول أن يبتعد عن منطقيات التطور فى الحداثة وأن يبتعد بخاصة عن فكرة « تجاوز » نقدى ينحو نحو تأسيس جديد . هذا الموقف يستكمل البحث الذى قام به **نيتشه وهيدجر** من خلال علاقتهما « النقدية » بالفكر الغربى .

لكن هل لهذا الجهد الباحث عن « موقف » ، (أو عن ترتيب وضع) معنى حقيقى(٣) ؟ فيم يهم الفلسفة (إذ إننا نبغى هنا أن نلتزم بحدود الفلسفة وحدها) أن نقيم إن كنا بصدد الحداثة أو بما بعد الحداثة وأن نحدد بشكل أكثر عمومية موقعنا من التاريخ ؟

ويشكل تقرير الحقيقة التالية أول عناصر الإجابة : فأحد المضامين الرئيسية للفلسفة التى نعد نحن أقرب وارثيها ، أعنى جُل فلسفة القرنين الأخيرين ، يتمثل تحديداً فى نفى وجود بُنى ثابتة للوجود ، يتحتم على الفكر أن يرجع إليها ليتأسس فى صورة يقينيات لا تتزعزع . ولكن نفى ثبات الوجود هذا ليس إلا نفيا جزئيا داخل إطار الأنساق اللصيقة بالنزعة التاريخية الميتافيزيقية فى القرن التاسع عشر . فبالنسبة لهذه الأنساق ، فالوجود لا «يظل» بل يتحول ، تبعاً لإيقاعات ضرورية قابلة للتعرف عليها ، تحتفظ بشىء من الثبات المثالى .

إلا أنَّ **نيتشه وهيدجر** ينظران للوجود بشكل أكثر راديكالية على أنه « حادث » ، مما يعنى تحديدا أنه لكى نتحدث عن الوجود يبدو حتمياً أن نفهم إلى « أى حد » قد وصلنا مع الوجود . إن الأنطولوجيا (علم الوجود) لاتقوم سوى بتفسير حالتنا ووضعنا مادام أن الوجود ليس شيئا ، خارج « **حدوثه** » وهو لا يصير نفسه إلا داخل تاريخية (SToricizzarst) مزدوجة تاريخيته وتأريخيتنا .

وقد يقول معترض بأن كل هذا تعبير عن ملمح شديد الحداثة : فوجهة النظر التى تعرف الحداثة بأنها « حقبة التاريخ » بالمقابلة مع العقلية القديمة المحكومة بنظرة طبيعية ودائرية لمجرى العالم ، إنما هى واحدة من أكثر وجهات النظر انتشاراً وجدارة بالتصديق(٤) إذا طوّرنا التراث اليهودى . المسيحى (فكرة أن التاريخ تاريخ الخلاص متمفصلة بمراحله : الخلق ، الخطيئة ، الخلاص وانتظار الحساب) وأعدنا صياغته بمفردات دنيوية وحياتية بحتة ، فإننا نجد أن الحداثة وحدها هى التى تعطى بعدا أنطولوجيا (وجوديا)

هايدجر





فاجنر مع ابنه سيجفريد

للتاريخ ومعنى حاسما لوضعنا فى (مجرى) هذا التاريخ نفسه .

إلا أنه بهذا المعنى ، يبدو حقاً أن كل خطاب عن « ما بعد الحداثة » يتسم بالتناقض ، والواقع أن هذا أحد أكثر الاعتراضات انتشاراً ضد مفهوم ما بعد الحداثة » ذاته . فأن نؤكد أننا نقف فى لحظة تالية على « الحداثة » ، وأن نعطى ذلك معنى حاسما بشكل ما ، يفترض مسبقاً قبول ما يميز وجهة النظر الحداثية عينها ، ألا وهو فكرة التاريخ وما يستتبعها : مفهوما التقدم والتجاوز . إن هذا الاعتراض يتسم فى نواح كثيرة بالفراغ الأجوف عديم المعنى الذى تتصف به الحجج الشكلية (وهو يسير فى ذلك على منوال الحجة المعروفة ضد نزعة الشك : Scepti-cisme : لو قلت إن كل شىء كاذب ، مع أنك تدعّى رغم ذلك أنك تقول الحق ، إذن ...) إلا أن هذا الاعتراض يكشف عن صعوبة حقيقية : صعوبة تمييز منعطف أصيل فى الملامح العامة للحداثة ، بين ظروف الوجود والفكرة التى تنسب نفسها لما بعد الحداثة .

إن الوعى فقط بتمثيل الجديد فى التاريخ ، أو ادعاء ذلك ، وبإضافة شكل جديد لفينومينولوجيا الروح لا يسعه إلا أن يدرج ما بعد الحداثة فى عين خط الحداثة ، حيث تسود مقولات الجدة والتجاوز . إلا أن الأمور تتغير صبغتها إذا اعترفنا ، كما ينبغى أن نفعل ، بأن ما بعد الحداثة لا يتميز فحسب بالجدّة بالنسبة للحداثة ، بل يبدو بشكل أكثر راديكالية كتحلل لمفهوم الجديد ، كتجربة « لنهاية للتاريخ » ، وليس كتقديم مرحلة أخرى لا يهم إن كانت أكثر تقدما أو أكثر تراجعا ، من هذا التاريخ .

بيد أن تجربة من بين التجارب المعروفة « لنهاية التاريخ » قد انتشرت على نطاق واسع فى ثقافة القرن العشرين ، حيث تتكرر بلا انقطاع صور متعددة ، لانتظار « أفول الغرب » ، والذى يتخذ اليوم الصورة المحددة والمخيفة لكارثة ذرية(٥)

فى نطاق الكارثة ، تصبح نهاية التاريخ هى نهاية الحياة الإنسانية على الأرض . وبما أن مجرد احتمال وقوع هذه النهاية يعد مسئوليتنا أساساً ، فإن « الكارثية » Catastrophisme : المنتشرة فى الثقافة الحالية لا يجوز وصفها بأنها بلا سبب .

كما يمكن أن نربط ذلك بمواقف فلسفية ، تنسب نفسها أحيانا **لنيتشه وهيدجر** ، تنادى بالرجوع لجذور الفكر الأوروبى ، ولنظرة للوجود لم تعطها بعد العدمية الضمنية الموجودة فى كل صور الاستسلام لفكرة التحول التى يعتمد عليها ظهور التكنولوجيا الحديثة ونموها ، الذى يهددنا بدوره بما يحويه من أفكار مدمرة . إن ضعف هذا الموقف يكمن ليس فقط فى توهم — معلن بشكل غير ساذج بل يكمن خصوصاً وعلى وجه أخطر فى إمكانية العودة للجذور » والاقتناع بأنه انطلاقا من نفس هذه الجذور ، يمكن أن يحدث هذه المرة شىء مختلف كلية عما سبق وحدث

إنه من المحتمل جدا ألا يكون للعودة « لبرمنيدس »(٨) أى معنى سوى العودة بكل شىء إلى البداية من جديد ، إلا إن أكدنا — بصورة عدمية خالصة — أن التطور الذى قادنا من برمنيدس إلى « التكنو - علم » والقنبلة الذرية ، ليس إلا محض ثمرة للمصادفة .

إن ما بعد الحداثة باعتبارها كنهاية للتاريخ ، لن يكون لها عندنا معنى الكارثة . لكن يمكننا أن نقول إننا نعتبر خطر وقوع كارثة نووية محتملة — وهو خطر حقيقى — سمة أساسية لنمط « جديد » من الحياة والخبرة يعبر عنه مصطلح « نهاية التاريخ » . ربما كان من الأفضل أن نتحدث عن نهاية الإبقاء على التاريخ ، historicite لكن هذه الصياغة قد تؤدى بدورها إلى الإبقاء على تمييز ملتبس بين التاريخ باعتباره مساراً موضوعياً ربما ننساب فيه ، وبين التاريخ باعتباره النمط المحدد للوعى بهذا الانسياب إلا أننا نتساءل عما يميز نهاية التاريخ فى التجربة ما بعد الحداثية ؟

فى اللحظة التى يبدو فيها مفهوم التاريخ ، من حيث النظرية ، أكثر إشكالية(٧) والتى تتحلل فيها النظرة للتاريخ باعتباره « عملية موحدة » ، على مستوى ممارسة كتابة التاريخ والوعى المنهجى بالذات ، تستقر على مستوى الوجود الملموس ، الظروف الفعلية المواتية لحدوث كارثة نووية ، بل وأكثر من ذلك : تستقر التكنولوجيا وأنظمة المعلومات التى تكفل لهذا التهديد نوعا من الثبات ، اللاتاريخى بحق .

إننا ننظر **لنيتشة وهيدجر** ، ولتيار فكرى كامل ينتسب « للأنطولوجيا الهرمنيوطيقية » نظرة قد تتجاوز نواياهم المعلنة وتعتبرهم المفكرين الذين أرسوا القواعد اللازمة لبناء صورة للوجود ، خاضعة للشروط الجديدة لعصر ما بعد التاريخ إن التكوين النظرى لهذه الصورة الذى هو فى مراحله الأولى ، هو وحده الذى قد يعطى ثقلا ومعنى للخطاب الدائر حول ما بعد الحداثية ، مما يدحض النقد والشكوك

التى قد ترى أن الأمر لا يعدو سوى أن يكون موضة أخرى من الموضات « الحديثة » أو التى قد ترى ذلك تجاوزا من بين عديد من التجاوزات التى تنتظر اكتساب الشرعية ، لمجرد أنه تجاوز أكثر جدة وأكبر قبولا (لدى المفكرين) من النظر للتاريخ على أنه عملية تطور . والواقع أن هذه هى السمات المحددة لآليات اكتساب الشرعية الخاصة بالحداثة .

إن وصف التجربة الحالية بأنها تجربة ما بعد التاريخ يؤدى ضمنا إلى احتمال خطير ، ألا وهو الجنوح إلى نظرة اجتماعية تسطيحية ، وهو خطأ كثيراً ما يرتكبه الفلاسفة بيد أن الفلسفات التى تسعى بشكل خاص إلى البقاء على وفاء التجربة لا يسعهم أن تبنى حججها سوى على أساس ملاحظة بداية الظاهرة وتكرارها فى الغالب ، أى انطلاقا من ملامح التجربة التى يفترض مسبقاً أنها مرئية للعيان . كان هذا هو المنهج الذى اضطر لاتباعه فلاسفة الماضى ، والفينومينولوجيا عند هسرل ، وهيدجر فى كتابه « وجود وزمن Seim und Zeit وفينجنشتاين فى تلاعبه بالألفاظ . كذلك فالإشارة لمؤلفين ، فلاسفة كانوا أو علماء اجتماع أو أنثروبولوجيا ، تفترض دائماً إجراء اختيار واعتباره مُبَرراً بإحالته إلى بداية وإلى التكرار الغالب للظواهر فى تجربتنا الجمعية ، بما لا يستلزم أى اثبات مبدئى .

ولننظر إلى تجربة المجتمعات الغربية الحالية : سوف نجد أن مفهوم « مابعد التاريخ » الذى أدخله ارنولد جيهلين(٨) فى المعجم الثقافى ، يبدو قادراً على وصف هذه التجربة بصورة ملائمة ، وهذا هو ما يعطى الشرعية للحديث عن ما بعد الحداثة . إن عديدا من العناصر النظرية التى تطرقنا إليها حتى الآن ، يمكن أن تجتمع تحت مثل هذا التصنيف . وهذا البند ، عند جيهلين ، يشير للشرط الذى يبدأ من عنده تحول التقدم إلى روتين ، على حين أن عناصر جديدة تلوح دوما فى الأفق ، فإن القدرة البشرية على استغلال الطبيعة تقنيا تتكثف (وتزداد تكثفا مع مرور الوقت) لدرجة أن قدرات الاستغلال والتخطيط سوف تجعل هذه العناصر أقل جدة على الدوام . فى المجتمع الاستهلاكى ، اليوم ، نجد أن التجديد المستمر (فى الملابس ، فى الأدوات وفى المبانى) مطلوب فيزيولوجيا لمجرد استمرار النظام . إن الجدة ، غير المتسمة بالثورية فى شىء ولا بالتغيير الجذرى ، تسمح بتقدم الأمور بصورة موحدة

هناك نوع من « الثبات الأساسى » للعالم التقنى ، عادة ما يمثله كُتّاب الخيال العلمى على انه اختزال كل خبرة بالواقع إلى خبرة صور (لم يعد أحد يلتقى حقا بأحد : كل شىء يبدو مرئيا من خلال أجهزة مونيتور تليفزيونية ، يتحكم المرء فيها وهو مُسمَّر فى غرفته) ويمكننا أن نلمس تحقق ذلك بشكل تام فى الصمت الناعم والمكيف الذى يحيط بالحاسبات الآلية فى العمل .

إن الظرف الذى يسميه جيهلين ما بعد تاريخى يعكس أكثر من مجرد المرحلة القصوى لتطور التكنولوجيا ، وهى مرحلة لم نصل بعد إليها بالتأكيد ، لكن من رجاحة العقل أن نتوقعها . إن تحول التقدم إلى روتين يعود كذلك إلى أن تطور التكنولوجيا قد تم إعداده ومصاحبته ، على المستوى النظرى « بعلمنة » Secularisation مفهوم التقدم ذاته . لقد قادنا تاريخ الفكر إلى تفريغ مفهوم التقدم ، عبر عملية يمكن وصفها بالتسلسل المنطقى للتفكير . من المنظور المسيحى بدا التاريخ وكأنه تاريخ الخلاص ، ثم تحول أولاً إلى البحث عن شرط الكمال فى عالم الدنيا ، ثم شيئا فشيئا ، إلى البحث عن شرط اكتمال التقدم لكن القيمة النهائية ، التى هى خلق شروط تسمح بمولد تقدم جديد أو على الأحرى بمولد احتمال جديد ، قد باتت مثالاً فارغاً . عند اختفاء الهدف تتحول « العلمنة » إلى تحلل فكرة التقدم ذاتها وهو ما حدث تحديدا فى ثقافة القرنين التاسع عشر والعشرين .

إن هذا الوصف الذى يقدمه جيهلين ، يمكن رصده ، رغم اختلاف المصطلحات ، فى الأطروحات الهيدجرية حول لا تاريخية العالم التقنى . وليس هذا التشخيص مجرد صدى لنقد الحضارة Kulturl soritik الكارثى ، الذى يعود لبداية القرن (والذى اعتمدت عليه مدرسة فرانكفورت بشكل كبير ، لكن فى إطار فكرى مختلف) . إنما هو استجابة للتطور العسير لمفهوم التاريخ ذاته فى الثقافة المعاصرة . إن غياب فلسفة للتاريخ فى الفكر حاليا مرتبط على الأرجح بالحالة التى وصفها جيهلين .

وحضور الماركسية فى ثقافتنا قد استمر بشكل أقوى لأنها انفصلت عن فلسفة التاريخ . ونشير فى هذا المقام إلى ماركسية ألتوسير « البنيوية » . ليس هذا فحسب . بل إننا نرى أنه من المشروع أن نعتبر غياب فلسفة للتاريخ مسئولاً عما يمكى تسميته ببساطة ، بتحلل التاريخ فى الممارسة المعاصرة ، كما فى الوعى الأيديولوجى فى كتابة التاريخ(٩) إن التحلل يعنى ، قبل كل

شيء انفصام الوحدة ، لا نهاية التاريخ .

لقد أدركنا أن مجرد رواية الأحداث ـ السياسية ، والعسكرية ، أو تاريخ تيارات الفكر الكبرى ـ ليس إلا شكلا من أشكال التاريخ ، إذ يمكن على سبيل المثال أن نقابل بينه وبين تاريخ أنماط الحياة ، الذى يتقدم بشكل أكثر بطئاً بكثير ، والذى يقترب عمليا من « التاريخ الطبيعى » لتطور حياة الإنسان . بل ولنقل بصورة أكثر جذرية إن تطبيق أدوات التحليل البلاغى على كتابة التاريخ قد أثبت ، فى واقع الأمر ، أن صورة التاريخ التى نصنعها بأنفسنا محكومة تماما بقواعد نوع أدبى بعينه ، وأن التاريخ فى النهاية هو أقرب للحكاية (بمعنى أن نحكى قصة) بصورة أكبر مما نميل إلى قبوله عموماً .

ويقابل الوعى بآليات النص البلاغية ، الوعى بالسمة الأيديولوجية للتاريخ ، النابع من جذور نظرية مغايرة للبلاغة . فى كتابه عن أطروحات فلسفة التاريخ[١٠] يتحدث بنجامين عن « تاريخ المنتصرين[١١] فعبر وجهة نظرهم وحدها يبدو تطور التاريخ وكأنه مسار منتظم يحكمه تتابع منطقى فى الحلقات ويتسم بالعقلانية . أما المهزومون ، فلا يمكن أن يشاطروا المنتصرين نفس الرؤية ، خاصة أن الوقائع التى تخصهم ومعاركهم تحذف بعنف من الذاكرة الجمعية . إن المنتصرين هم الذين يديرون التاريخ وهم لا يحتفظون إلا بما يدخل فى إطار الصورة التي يكونونها عن التاريخ ، لكى يكسبوا حكمهم شرعية ما . وبسبب تطرف هذا الوعى ، فإن تصور بلوغ[١٢] لمختلف صور التاريخ ولإيقاعاتها الزمنية المتمايزة التى يربط بينها « زمن » موحد وقوى (فى محصلته هو زمن طبقة اللاطبقة أو زمن البروليتاريا كحاملة لجوهر الإنسان عينه) قد انتهى إلى الظهور بمظهر سراب ميتافيزيقى نهائى . إذن ، مادام لا يوجد تاريخ موحد ، حامل للأحداث بل صور مختلفة للتاريخ ، مستويات مختلفة وأنماط مختلفة لإعادة تركيب الماضى فى الوعى وفى المخيلة الجمعيين ، فإنه من الصعب ألا نرى فى تحلل التاريخ وانتشاره إلى « عدة تواريخ » محض نهاية التاريخ كتاريخ ، نهاية كتابة التاريخ كصورة (حتى لو جمعت عناصر غير متناسقة) لمسار موحد للأحداث ، يفقد تماسكه مادامت اختفت وحدة الخطاب الذى يصوغه .

وبعد ، فأيا كانت المعانى التى يمكن شحن تعبيرما بها ، فإن « تحلل » التاريخ هو على الأرجح ، أوضح سمة مميزة للتاريخ المعاصر ، فى مقابل التاريخ « الحديث » . إن المعاصرة (التى لا تتطابق بالطبع مع التاريخ المعاصر والذى يبدأ بالثورة الفرنسية طبقا لتقسيم مدرسى) هى الحقبة التى أصبحت فيها فكرة التاريخ الشامل » مستحيلة ، رغم أن تطور أدوات حفظ ونقل المعلومات يسمح أخيرا بكتابة هذا التاريخ . كما لاحظت نيكولا ترانفاجليا[١٣] .

فإن كل ذلك يعود إلى أن عالم وسائل الاتصال ، الذى صار قرية كونية ، هو أيضا عالم تتعدد فيه « مراكز » التاريخ ، أى القوى القادرة على جمع ونقل المعلومات ، على أساس رؤية موحدة نابعة دائما من خيارات سياسية . ربما كان ذلك يشير إلى « تاريخ شامل » فى صورة مدونة ، أن « تاريخ الأشياء » ، مستحيل الوجود ، بل وكذلك أن شروط التاريخ الشامل ، بمعنى مسار فعلى للأحداث ، بمعنى شيء res ، قد اختفت .

ربما كان من الواجب أن نضيف الحياة داخل التاريخ ، بمعنى لحظة مشروطة ومدعمة بمجرى موحد للأحداث .

فقراءة الصحف قد صارت بمثابة صلاة الصبح بالنسبة لإنسان العصر الحديث ، هذه الحياة تجربة لم يكن ممكنا أن يعيشها إلا إنسان العصر الحديث ، لأن الحداثة وحدها (أى عصر جوتنبرج طبقا لوصف ما كلوهان الدقيق) هى التى استطاعت خلق شروط بناء ونقل صورة شاملة للنشاطات الإنسانية . إلا أنه بسبب التعقيد العظيم فى أدوات حفظ ونقل المعلومات (عصر التلفزيون ، كما يرى ما كلوهان) صارت هذه الخبرة إشكالية ، ومستحيلة فى محصلتها النهائية . من هذا المنظور ، ليس التاريخ المعاصر هو التاريخ الذى يتناول لوهلة السنين الأقرب إلينا ، بل هو ، بصورة أكثر دقة ، تاريخ حقبةٍ كل ما فيها ينحو نحو الانسحاق على مستوى التعاصر والمعية ، بسبب استخدام وسائل اتصال جديدة (التلفزيون بخاصة) ، مما ينتج عنه سلخ تاريخية الخبرة[١٤]

إننا نرى إذن ــ أو نأمل ذلك على الأقل ــ فى فكرة ما بعد التاريخ ، وفيما وراء النوايا المعلنة التى ألهمت جيهلين استخدام هذا المصطلح ، نقطة أساسية تملأ محتوى الخطاب حول الحداثى وما بعد الحداثى ، إن ما يضفى الشرعية على النظريات ما بعد الحداثية ، وما يجعلها جديرة بالمناقشة

هو ما إذا كان ادعاؤها أنها تمثل منعطفاً جذرياً على طريق الحداثة مبنياً على أساس من الصحة ، على الأقل فى حدود ما يمكن قبوله من ملاحظات حول السمة ما بعد التاريخية لوجودنا . إن هذه الملاحظات لا تنبع فحسب من جهود نظرية ، بل إن لها دعامات ملموسة فى مجتمع صارت فيه المعلومات معممة ، فى ممارسة كتابة التاريخ ، فى الفنون ، وفى وعى اجتماعى بالذات غير محدد الملامح . تشير هذه الملاحظات للحداثة المتأخرة على أنها المساحة التى تظهر فيها بوادر احتمال ميلاد وجود « آخر » للإنسان . طبقا لتفسيرنا ، فإن هذا الاحتمال تشير إليه مذاهب فلسفية شحونة بالنبرات التنبؤية ، كمذهبى نيتشه وهيدجر ، اللذين ، من هذه الزاوية ، يبدوان أقل « أبو كاليبسية » بكثير من غيرهما ، وأكثرا انغماسا فى خبرتنا . إن مدلول الإحالة النظرية إلى هذين المرجعين ـ والتى سوف نستكملها فيما بعد بمراجع أخرى (متنافرة فى ظاهرها فحسب) فى آخر تطورات الهرمنيوطيقا ، وبإحالات إلى عودة الفلاسفة المحدثين إلى البلاغة والبراجماتية ـ يكمن فى أن هذه المراجع تمنحنا إمكانية التحول من وصف نقدى سلبى . بحت للظرف ما بعد الحداثى ، وهو ما يميز « نقد الحضارة » (Kulturkritik) فى بداية القرن ثم فروعه الثقافية الحديثة[١٥] ،

إلى اعتبار هذا الظرف ما بعد الحداثى إمكانية و« فرصة » إيجابيتين . هذا ما أشار إليه نيتشه بشكل غامض نوعا ما فى نظريته عن عدمية نشطة وإيجابية محتملة . وهذا ما أشار إليه هيدجر كذلك فى فكرته عن استعمال Verwin-dung الميتافيزيقا والتى ينتفى عنها بذلك صفة التجاوز النقدى بالمعنى « الحداثى » اللفظ (انظر الجزء الثالث من الترجمة) فهما يريان أن ما يمكن أن يساعد الفكر على الاندراج بشكل بناء فى الظرف ما بعد الحداثى يرتبط بوشائج أساسية بما وصفته أنا فى موضع آخر « بضعف الوجود »[١٦] .

إن الوصول إلى « الفرص » الإيجابية التى تعبر عن نفسها فى ظروف الوجود ما بعد الحداثية ، تبعا لجوهر الإنسان نفسه ، مستحيل إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار ، بجدية ، نتائج « تدمير الأنطولوجيا[١٧] الذى قام به هيدجر ، ونيتشه من قبله . مادام قد ظل التفكير فى الإنسان والوجود ميتافيزيقيا ، أى بمنهج أفلاطونى ومن خلال بُنى ثابتة تفرض على الفكر وعلى الوجود أن « يتأسسا » وأن يستقرا (بالمنطق وبالأخلاق) فى مجال ما هو غير متحول ينعكس كل ذلك فى ميثولوجيا (أسطورية) من البُنى القوية الممتدة بطول مجال الخبرة . ولن يستطيع الفكر أبدا أن يعيش فعلاً هذه الحقبة ما بعد الميتافيزيقية بحق ، حقبة ما بعد الحداثة .

ولا يعنى هذا أن كل شىء سوف يتم قبوله فى هذه الحقبة ، من أجل تطوير الإنسان ولكن المقصود هو أن القدرة على الاختيار وعلى التمييز بين الاحتمالات المطروحة فى الظرف ما بعد الحداثى لا تنمو على أساس تحليل يضع يده على الملامح الأصيلة لهذا الظرف ، ويعترف به كمجال لاحتمالات ولا ينظر إليه كمجرد جحيم ينفى ما هو إنسانى .

إن أحد المحاور الأساسية « لنهاية الحداثة » هو الانفتاح على مفهوم غير ميتافيزيقى للحقيقة وتفسيرها من خلال خبرة الفن والنموذج البلاغى (متبعين فى ذلك المصادرة المميزة للهرمينوطيقا) أكثر من النموذج الوضعى للمعرفة العلمية . وبطريقة أكثر عمومية ، وإن كانت استكشافية فلنقل إنه فى الأغلب ، إن الخبرة بعد الحداثية (أو بعد ـ الميتافيزيقية باصطلاح هيدجر) بالحقيقة مقامها جمالى وبلاغى . وكما سترى ، فلا علاقة لذلك بحصر الخبرة بالحقيقة فى حدود انفعالات وأحاسيس « ذاتية » ، بل على العكس ، يؤدى ذلك إلى الربط بين الحقيقة والحفريات وشرط النقل التاريخى و« جوهريته » والإشارة إلى السمة الجمالية لخبرة الحقيقة تكتسب معنى إضافيا : وهو جذب الأنظار إلى أن التوصل للحقيقة لا يقتصر على التعرف وعلى مجرد تقوية « الحس المشترك » -Sen s Com mun) (كما يبرهن على ذلك جادامير فى تحليلاته لمفهوم الجمال / الحق / الخير Kalon الذى نحيل إليه القارىء) ، حتى لو اضطررنا إلى الاعتراف للحس المشترك بكثافة وبمدى حاسمين ، فيما يتعلق باحتمال الخبرة غير الحميمية بالحقيقة . إن التحول لمجال الحقيقة ليس مجرد تحول « للحس المشترك » مهما كان المعنى « الأساسى » الذى يُعزَى إليه كبيرا . وتمييز مثال الخبرة الحقيقية فى الخبرة الجمالية ، يعنى فى نفس الوقت اعتبار أن هذه الخبرة تحمل أكثر من مجرد « الحس المشترك » ، تحمل شيئا يشبه « حبيبات » معنى ذا كثافة أعلى ، يستطيع وحده أن ينتج خطابا لا يقتصر على موازاة ما هو موجود بل يعتبر أن النقد لا يزال ممكنا .

وكما يلاحظ القارىء بلاشك ، فإن جميع هذه المشاكل مدروسة بعمق

ومدعمة بالأمثلة أكثر منها محلولة . وهذا ملمح تقليدى من ملامح للخطاب الفلسفى (ينبغى أن نلتزم به هنا فيما يتصل بقواعد الحجية) إلى جانب ذلك ، ربما كانت هذه طريقة ، أيا كان « ضعفها » ، لاختبار الحقيقة كأفق وكخلفية نتحرك عليهما برفق ، لا كموضوع نتحكم فيه وننقله .

الهوامش

(١) انظر على سبيل المثال د . شورمان « ضد الإنسية خواطر حول التحول لحقبة ما بعد الحداثة » فى « الإنسان والعالم » ، ١٩٧٩ ، عدد رقم ٢ ، ص ١٦٠ ــ ١٧٧ ؛ كذلك النصوص المختلفة التى جمعها بـ كارافتا وبـ سبيديكاتو فى « ما بعد الحداثة والأدب » ، ميلانو ١٩٨٤

٢ ــ renaissance تعنى ، حرفيا ، ميلادا جديدا، ويستخدم اللفظ للإشارة للنهضة الأوروبية فى العصر الحديث (م) .

(٣) علامات التنصيص هنا تذكرنا باستخدام هيدجر لمصطلح Er — Orterung الذى يمكن ترجمته بـ « وضع » ، « ترتيب » ، (بالتركيز على المعنى الأصلى القديم أكثر من المعنى الحالى : « نقاش » ، « مناظرة »)

بل و بـ « موقف (Situation) بالمعنى القوى لوضع (شخص أو شىء) فى مكان ، فى موقع ما "SiTe" « ما نسميه موقعا هو ما يجمع أساس شىء ما » ، م . هيدجر ، « مبدأ العلة الكافية » ، باريس ، ١٩٦٢ ، ص ١٤٥ ، وكذلك جان بوفريه ، « حوار مع هيدجر » ، باريس ، ١٩٧٣ جزء ٢ ص ١٤٨ هل نترجم Erorterung « بموقف » ؟ الواقع أنه لا توجد ترجمة أفضل منها ، لولا أن لفظ موقف (Situa- tion) قد استهلك وابتذل » . ذكر هذين النصين ر . شورمان فى « مبدأ الفوضوية » ، باريس ، ١٩٨٢ ، ص ٥٣ (ملاحظة للمترجم الفرنسى) . انظر فى هذا الصدد ، فاتيمو « الوجود والتاريخ واللغة عند هيدجر » ، تورينو ، ١٩٦٣

(٤) هذا التضاد مفصل بوضوح تام فى كتاب شهير بجدارة (ك . لويث « معنى التاريخ » (١٩٤٩) . حول هذه الموضوعات كذلك انظر أيضا للويث « فلسفة العود الأبدى عند نيتشة » شتوتجارت ، ١٩٣٥ ، ١٩٥٥(٢)

(٥) من أجل تناول شامل للقضية نحيل القارىء لكتاب ج ساسو الحديث « أفول أسطورة » فكرة التقدم عبر القرنين ١٨ و ١٩ » بولونيا ، ١٩٨٤ (لاحظ ان المقال كتب عام ١٩٨٦ ، قبل زوال الاتحاد السوفيتى وخطر المواجهة بين القطبين وإن ظل هناك خوف من كارثة ذرية ناجمة عن تسرب نووى أوعن اصطدام قوى إقليمية بعيدا عن سيطرة القطب الأوحد) (م)

(٦) « العودة لبرمنيدس » ، كما هو معروف ، عنوان وشعار مثقل بالمعانى لمقال كتبه ا . سيفيرينو ، يفتتح القسم الأول من مجلد « جوهر العدمية » (١٩٧٢) ، ميلانو ، ١٩٨٢ ، وبرمنيدس هو الفيلسوف اليونانى القديم ، وأول من وضع التفرقة المعروفة إلى الآن تحت عنوان « الفصل الكامل بين المعرفة العقلية والمعرفة الحسية (م)

(٧) ارجع مجددا ل ج ساسو ، أفول أسطورةسبق ذكره ، الفصلين الرابع والخامس

(٨) انظر كتابنا هذا ، الجزء الثانى ، الفصل السادس

(٩) لقد تعرضت لهذه الموضوعات باستفاضة أكبر فى « الزمان فى فلسفة القرن التاسع عشر » وهو مقال منشور فى مجلة « الموندو كونتمبورانيو » المجلد العاشر « أدوات البحث » الجزء الثانى إشراف ن ترانفاليا ، فيرنزى ١٩٨٣ . انظر كذلك تقديمى لببلوجرافيا العلوم الإنسانية فى المجلد الثانى عشر من الموسوعة الأوروبية ، ميلانو ، ١٩٨٤ .

(١٠) فى والتربنجامين « أعمال مختارة » باريس ١٩٥٩

(١١) إرجع لارنست بلوخ « تمييزات فى مفهوم التقدم » محاضرة ألقيت عام ١٩٥٥ . عن فلسفة التاريخ عند بلوخ انظر ر . بودى « تعدد الصيغ » ، « الزمان والتاريخ عند إرنست » بلوخ » نابولى ، ١٩٧٩ .

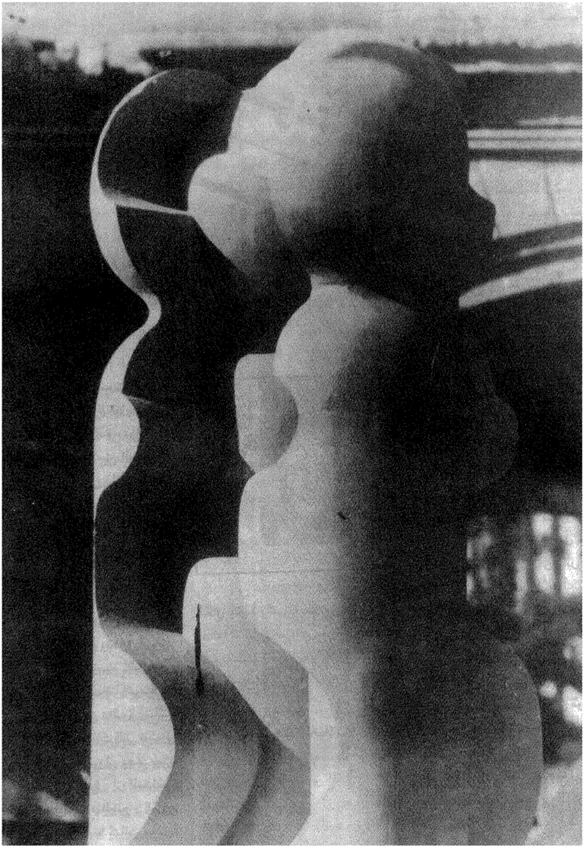
(١٢) إرجع لمقدمتها لـ« أدوات البحث » . سبق ذكره ص ٥٣٥ ــ ٥٣٦ .

(١٣) مع أننا نوافق ش . ا . فيانو (« أزمة المفهوم فى الحداثة » فى مجلة « أنترسز يونى » ، ١٩٨٤ ، رقم ١ ، ص ٢٥ ــ ٣٩) على اتسام الحداثة « بأولوية المعرفة العلمية » إلا إنه يجب أن نحدد أنها تبرز فى أيامنا هذه على أنها أساساً أولوية التكنولوجيا ، لا بالمعنى النوعى (دائما آلات أكثر لتسهيل العلاقة بين الإنسان والطبيعة) بل بالمعنى المحدد لتكنولوجيا المعلومات (وهذا ما فات فيانو وجعله بذلك يظن أن نظريات الحداثة المنتهية تبغى التحرر من أولوية العلم) . إن ما يميز اليوم بين البلاد المتقدمة والبلاد المتخلفة هو درجة انتشار نظم المعلومات ، لا انتشار التقنية بالمعنى الجامع للفظ . ونظن أن ذلك مقياس للفرق بين « الحداثى » و« مابعد الحداثى » .

(١٤) حتى « النظرية النقدية » الفرانكفورتية تبدو ، من عدة أوجه ، كفرع من هذا النمط يتضح شيئا فشيئا . وهو ما يمكن تعضيده بالحملة التى يقودها هابرماس فى الأعوام الأخيرة ، ضد مفهوم ما بعد الحداثة ، وذلك من أجل الدفاع عن العودة لبرنامج تحرير الحداثة ، وهو برنامج لم « يتحلل » فى اعتقاده ، وإنما خانته ظروف الوجود الجديدة فى المجتمع الصناعى المتأخر .

(١٥) انظر « مغامرات الاختلاف » باريس ، ١٩٨٥ (ترجمة ، ب . جابلوث ور . بينرى وجـ . رولاث) و(من وإلى المسألة » ميلانو ، ١٩٨١ ، ومساهمتى فى العمل الجماعى « المفكر الهزيل » ، (بإشراف ج . فاتيمو وب . ا . رافوتى) ميلانو ، ١٩٨٣ .

(١٦) هذا هو التعبير الذى استخدمه هيدجر فى الفصل السادس من « وجود وزمن » (١٩٢٧) واعتبره واحدة من مهام فكره . وقد أدى المهمة فعلا فى أعماله التالية ، حيث يتعرض معنى لفظ « التدمير » لتعديلات عميقة .



الحركة الساكنة «نحت خشبى للفنان صالح رضا

موت الفن أو أفوله

(٢)

فإن مفهوم موت الفن قد أثبت سماته التنبؤية مثل مفاهيم هيجلية أخرى عديدة ، من خلال التطورات الفعلية للمجتمع الصناعى المتقدم : برغم وقوع ذلك بمعنى مقلوب ، كما أكد أدورنو دائما ، لا بالمعنى الهيجلى الدقيق . ألا يمكن كذلك تفسير اتساع مجال المعلومات للعالم كله ، بمنتهى الدقة ، على أنه التحقق المقلوب لانتصار « الروح المطلق » ؟ إن حلم عودة الروح إلى نفسها (بعد التخارج) وتطابق الوجود مع الوعى بالذات فى تمام اتساعه ، يتحقق على نحو ما فى حياتنا اليومية من خلال عمومية كل من دائرة وسائل الاتصال وعالم التصورات التى تنشرها هذه الوسائل ، والتى لم يعد ممكنا تمييزها من الواقع . إن الدائرة « الإعلامية » ليست بالطبع ، الروح المطلق الهيجلى . ربما كانت مسخا يشبهها ، إلا إنها ليست مجرد صورة مقلوبة متحللة لهذا الروح : فكما هو الحال كثيرا بالنسبة للصور المقلوبة ، نجدها تتضمن طاقات معرفية وعملية ينبغى علينا استكشافها إذ إنها ترسم على الأرجح صورة ما هو آت .

بالرغم من أننا لن نتبع ذلك بخطاب له نفس العمومية ، فالمستحسن أن نسارع بتوضيح أننا نتحدث عن موت الفن فى إطار هذا التحقق الفعلى والمقلوب للروح المطلق الهيجلى ، أو بتعبير آخر ، فى إطار الميتافيزيقا المتحققة ، التى وصلت لنهايتها ، بالمعنى الذى يتحدث عنه هيدجر ، وكما تظهر إرهاصاته الفلسفية فى أعمال نيتشه . ولنستخدم اصطلاحا هيدجريا آخر فنقول إن التحرك فى هذا الإطار يعنى أن ما نحن بصدده هنا ليس السيطرة على الميتافيزيقا Uerberwindung بقدر ما هو استعمالها (أو تحويرها) Verwindung[1] أى لا تجاوزاً للتحقق المقلوب للروح المطلق – أو فى مقامنا هذا ، لا تجاوزاً لموت الفن ، بل مجمع المعانى المتعددة لفعل se remettre الفرنسى ، الذى يعبر بشكل أمين إلى حد كبير عن معنى الـ Verwindung[2] الهيدجرية : بمعنى النقاهة ، لكن كذلك بمعنى الإرسال (تسليم رسالة) وبمعنى إسرار بالدخائل . إن موت الفن واحد من المصطلحات التى تصف ، أو بمعنى أصح تشكل حقبة نهاية الميتافيزيقا التى تنبأ بها هيجل وعاشها نيتشه وسجلها هيدجر . والفكر فى هذه الحقبة فى موقع توظيف (Verwindung) الميتافيزيقا : إن المرء لا يهجر الميتافيزيقا كما يخلع ثوبا .

لأنها جزء مكون من نسيجنا كـالقدر ، ليس بوسعنا أن نلجأ إليها ، أن نشفى منها وأن نتناقلها كشيء كُلِّفنا به[٢] .

إن مـوت الفنّ ، تمـامـا كمجمـوع الميـراث الميتـافيـزيقـى ، لا يمكـن استيعـابه « كمفهـوم » يقال عنـه إنه متسق أو غير متسق مع حال ما ، أو إنه متناقض أو غير متناقض منطقيا أو إنه مفهوم يمكن استبدالـه بآخـر ، أو إنه بـوسعنـا تفسيـر جـذوره ومـدلـولـه الأيديولوجى ، إلخ . فهو أقرب ما يكون إلى حـادثة مكونة للمجـرة التاريخيـة الأنطولوجية التى نتحرك فيها .

تتكـون هـذه المجـرة من تشـابـك الحوادث التاريخيـة الثقافيـة والألفاظ المـرتبطة بهـا ، الألفـاظ التى تصفهـا وتحددها . بهذا المعنى الذى يربط الفن بالقدر (Geschicklich) ، يكـون موت الفن شيئا يمسنا ولا نستطيـع تفادى تناوله قبل كل شيء كحلم ونبوءة بمجتمع لا يوجد فيه الفن كظاهـرة محـددة بـل حيث يُلغى الفن ، وطبقا لرؤية هيجل ، يعوض ذلك تعميم الجمال فى الوجود . لقد كان هـربرت مـاركيوزهآخـر أنبياء إعلان موت الفن – على الأقل حينمـا كان هربرت ماركيوزه هو المعلم والمفكر فى ثـورة الطلبـة عـام ١٩٦٨ ، من هـذا المنظور بدا موت الفن كأنه إمكانيـة فى متناول يد المجتمع المتقدم تكنـولوجيـا (أى ، طبقـا لمصطلحنـا الخـاص مجتمع الميتافيزيقا المتحققة) .

لم تعبر هذه الإمكـانية عن نفسهـا كحلم نظرى . إن الممارسة الفنية ، بدءاً من الفنون الطليعية التاريخية فى بداية القـرن ، تشيـر لظـاهـرة عـامـة وهى « انفجار » الجماليات وتخطيها لحدود المؤسسـة التى رسمتها التقـاليد . إن شعريات الطليعة ترفض الحـدود التى تـرسمهـا فلسفـة تستلهم الكـانطيـة الجديدة أو المثالية الجديدة أسـاسا . فهذه الشعريات تطرح نفسها على أنها نماذج لمعرفة متميزة للواقع ، وعلى أنها لحظـات تجهد البنيـة التفاوتيـة للفرد وللمجتمع بل وعـلى أنها أدوات تهييـج اجتمـاعى وسيـاسى حقيقى ، ولـذلـك لا تقبل أن تُعْتَبر مجرد مساحة لتجربة لا نظرية ولا عملية ، بالنسبـة للطليعة الجديدة ، فإن تراث الطلائع التاريخية يقف عند مستوى أقـل شمولـيـة وأقل ميتافيزيقية ، لكنه يظل تحت بند انطلاق الجماليات خارج حدودهـا التقليديـة

هيجل





هيربرت ماركيوز

ويصبح هذا الانطلاق على سبيل المثال ، نفيا للمساحات التى تخصصها التقاليد للتجربة الجمالية : قـاعة المـوسيقى ، المسـرح ، قاعـة العـرض ، المتحف ، الكتـاب . وهكذا تتخذ مجموعـة من العمليات شكلا محدداً – كفن الأرض land art وفـن الجسـد body art ، ومسـرح الشـارع والعمـل المسـرحى المقدم على أنـه نشاط عـلى مستـوى الحى – وهذه العمليات تبدو محددة إذا ما قورنت بالطموحات الميتافيزيقية الثـوريـة لـدى التيـارات الطليعيـة التـاريخية ، إلا إنهـا تثبت كـونهـا فى متناول الخبرة الحالية ، بصورة ملموسة أكثـر (مـن طمـوحـات الطليعـة التاريخية) . لم يعـد المرء يتـوقـع أن يصْـير الفن غـير آنى وأن تختفـى فى مجتمـع ثورى آت . بـل على العكس ، يحـاول فورا أن يمـارس الفن كتعميم للفعل الجمالى . لكن وضـع الفن يصبح نتيجة لذلك غامضا فى جوهره : فالعمل الفنى لايهدف إلى تحقيق نجاح يعطيه الحق فى احتـلال مكـان من مسـاحـة محـددة للقيم (المتحف الخيالى الـذى يضم الأشياء ذات الصفة الجمالية) إنما يتمثل نجاحه أساسا فى جعل هذه المساحة إشكالية ، أو فى تخطى الحدود (ولو مؤقتا) . من هذا المنظور يبدو أن أحد معايير تقييم العمل الفنى فى المقام الأول هو قدرتـه على إثـارة التساؤلات حـول وضعـه نفسـه : إمـا بصـورة مباشرة ، وفى هذه الحالة يكون ذلك على مستوى فج بعض الشيء وإما بصورة غير مباشرة ، مثلا كسخرية من الأنواع الأدبية ، كإعادة الكتابـة ، أو شعريـة الاستشـهـاد citation أو استخـدام الصـورة الفوتـوغـرافيـة لا كـوسيلـة لتحقيق أثـر شكلى ولكن بمعنى مجـرد

النسخ . خلال كل هذه الظواهر ، الموجودة بصور مختلفة فى التجربة الفنية المعاصرة ، ليس الأمر مجرد الإشارة للذات التى تبدو بالنسبة لعديد من نظريات الجمال مكمن جوهر الفن نفسه .

وفى رأيى أن الأمر أقرب لأن يكون مرتبطا بموت الفن ، بمعنى تفجر الجماليات ، المتحقق بوجه خاص فى أشكال السخرية من الذات فى العملية الفنية .

إن الأمر الحاسم بالنسبة للانتقال من تفجر الجماليات كما تعنيه التيارات الطليعية التاريخية - التى تنظر لموت الفن على انه محو لحدود الجماليات ، باتجاه مدى ميتافيزيقى أو تاريخى سياسى للعمل - إلى تفجر الجماليات كما يمكن ملاحظته فى التيارات الطليعية الجديدة ، هو أثر التكنولوجيا ، بالمعنى الحاسم الذى أشار إليه بنجامين فى مقاله المنشور عام ١٩٣٦ حول « العمل الفنى فى عصر إعادة نسخه تقنياً . من هذا المنظور ، لا يبدو خروج الفن عن الحدود المؤسسية مرتبطا فحسب ، أو مرتبطاً أساسا ، بحلم العودة للاندماج الميتافيزيقى أو الثورى مع الوجود ، بل يبدو أقرب للارتباط بعلو شأن تقنيات جديدة تسمح بوجود ، بل وتحدد فعليا شكلا من أشكال تعميم العنصر الجمالى . مع هيمنة إعادة نسخ الفن تقنيا ، فقدت إعمال الماضى هالة القدسية التى تحوطها وتعزلها عن باقى الوجود ، والتى كانت تعزل بالتالى حتى الدائرة الجمالية للخبرة ، بل ظهرت كذلك أشكال من الفن تعتمد على إعادة النسخ اعتماداً جوهرياً : كالسينما والتصوير الفوتوغرافى . فى هذه الحال ، ليس للأعمال أصل ، والأهم هو أن الفارق بين المنتجين والمستهلكين يميل إلى الاختفاء ، ولو لمجرد أن هذه الفنون لا تعدو أن تكون استخداما تقنيا لآلات بعينها وأن أى خطاب عن العبقرية (التى هى فى واقع الأمر الهالة كما نراها من زاوية الفنان) يصبح بالتبعية غير ذى موضوع .

إن رؤية بنجامين للتطورات الحاسمة فى الخبرة الجمالية ، فى عصر إعادة نسخها ، تمثل بحق همزة الوصل بين المدلول الطوباوى الثورى لموت الفن وبين مدلوله التكنولوجى ، والذى يفضى إلى نظرية لثقافة الجماهير . بالرغم من أن تلك لم تكن نية بنجامين النظرية ، كما نعلم . فقد كان يميز - بطريقة يصعب أن نصفها بالدقة وأن نحدد مدى مشروعيتها - بين التعميم الجمالى الجيد للخبرة (اشتراكى) وبين التعميم الردىء لها (فاشى) ، من خلال استخدام تقنيات إعادة عرض الفن آليا . أن موت الفن ليس فحسب ما يمكن أن ننتظره من توحد ثورى بالوجود ، فهو كذلك الموت الذى نعيشه بالفعل يوميا ، فى مجتمع ثقافة الجماهير culture de masse والذى يمكن بصدده أن نتحدث عن عمومية الجمال فى الحياة ، بمعنى أن وسائل الإعلام ، التى توزع المعلومات ، والثقافة أو اللقاءات ، طبقا لمعايير عامة وثابتة للجمال (أى الجاذبية الشكلية للمنتجات) ، تحتل فى حياة كل منا اهمية أعظم مما كانت عليه فى أى عصر من عصور الماضى .

إن زعمنا بتوحد الجمال ودائرة وسائل الإعلام قد يثير بالطبع بعض الاعتراضات . إلا أن الاعتراف بهذا التوحد يصبح أقل صعوبة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن وسائل الإعلام تقوم بما هو أكثرمن توزيع المعلومات : فهى تنتج وفاقاً عاما وتأسيسا وتكثيفا للغة مشتركة فى المجتمع . لسنا بصدد وسائل من أجل الجماهير ، بل فى خدمة الجماهير . نحن بصدد وسائل الجماهير من حيث أن هذه الوسائل تشكل الجماهير ككتلة ، كدائرة عامة للإجماع ، للأذواق والأحاسيس المشتركة . ومن ثم ، فإن نفس الوظيفة ، التى عادة ما يطلق عليها وصف سلبى ، أو هو ترتيب الإجماع ، تبرز على أنها جمالية وممتعة : على الأقل بأحد المعانى الأساسية التى يكتسبها مصطلح الجمال ، ابتداء من كتاب كانط « نقد ملكة الحكم » ، حيث يُعرِّف المتعة الجمالية ، لا على أنها ما تشعر به الذات تجاه الموضوع ، بل على أنها المتعة المنبثقة عن ملاحظة الذات لانتمائها لجماعة ، يؤلف بينها قدرتها على تذوق الجمال (وهى عند كانط البشرية ، ولو كمثال) .

من هذا المنظور الذى يضم كل شىء فى آن واحد ، بدرجات ولأسباب متفاوتة : ظاهرة نظرية - إعادة استخدام أيديولوجيا ثورية لمفاهيم هيجلية - شعريات الطليعة أو التيارات الطليعية الجديدة وخبرة وسائل الإعلام كموزع لمنتجات جمالية بصفتها مساحات لترتيب الإجماع ، فإن موت الفن يعنى أمرين : بالمعنى القوى لكن المثالى ، هو نهاية الفن كفعل محدد منفصل عن باقى الخبرة ، خلال وجود منزه ومستعار . وبالمعنى الضعيف لكن الواقعى ، هو تعميم الجمال (أو التجميل : esthetisation)كامتداد لهيمنة وسائل الإعلام .

كثيراً ما وجد موت الفن الذى تنتجه وسائل الإعلام صدى لدى الفنانين ، فى صورة سلوك يندرج هو الآخر تحت بند الموت ، بمعنى أنه يبدو نوع من الانتحار الاحتجاجى : ضد انعدام الذوق kitsch وثقافة العامة الموجهة عن بعد ، ضد تعميم الفن فى الوجود عند أحط مستوياته أو أضعفها ، فإن الفن الأصيل كثيرا ما احتمى بمواقف ذات برامج مبهمة ، إذ أنكر كل عناصر الاستهلاك الفورى للأعمال – أى جانبها الذى يشبه استهلاك الطعام – ورفض التواصل واختار الصمت المطبق . ونحن نعلم أن هذا هو المعنى الأمثل الذى اكتشفه أدورنو فى أعمال بيكيت ، والذى نجده كذلك على مستويات متفاوتة فى قلب الفن الطليعى . فى عالم الإجماع الموجه عن بعد لا يتكلم الفن الأصيل سوى بالصمت ، والتجربة الجمالية لا تظهر إلا كنفى لمجموع ما كانت عليه سماتها التى قننتها التقاليد ، بدءا من متعة الجمال . حتى فى حالة الجماليات السلبية لدى أدورنو ، مثلما فى حالة حلم تعميم الجمال فى الخبرة ، فإن المعيار الذى نقيم نجاح العمل الفنى انطلاقا منه هو قدرته ، كبرت أو صغرت ، على أن ينفى نفسه : إن كان معنى الفن هو إنتاج إعادة توافق مع الوجود ، فالعمل يكون أكثر قيمة كلما أشار إلى إعادة التوافق هذا وانتهى بالذوبان فيها . أما لو كان معنى العمل الفنى ، على العكس من ذلك ، هو مقاومة القوى المتوحشة للفن المبتذل فاسد الذوق (Kitsch) ، فإن نجاحه يتماثل من جديد مع نفيه لنفسه . فى الظروف الراهنة ، وبمعنى يظل علينا أن نبحثه ، نجد أن العمل الفنى يتميز بسمات تشبه الوجود بالمعنى الهيدجرى ، فهو لا يطرح نفسه إلا كما لو كان ينسحب فى الوقت نفسه .

لا ينبغى بالطبع أن ننسى أن أدورنو لا يُعرِّف معيار تقييم العمل الفنى على أنه بصراحة ، وعلى أنه فحسب ، نفى ذاته ووضعه . إذ يوجد أيضا معيار الصنعة technioue حيث أنها هى التى تضمن إمكانية إقامة علاقة بين تاريخ الفن وتاريخ العقل . الواقع أن العمل يتحقق أساسا من خلال الصنعة ، كفعل للعقل ، مزود . بمضمون حقيقة أو بمضمون روحى . لكن ، مادام أدورنو ليس هيجليا متفائلا ولا يعتقد فى التقدم – فالصنعة فى نهاية الأمر ليست إلا وسيلة تكفل عدم اختراق العمل بأكبر إحكام ممكن ، بحيث تقوى حاجز الصمت فيه . وإلا فقد نضطر إلى اعتبار أن أدورنو يتصور الصنعة كمستقر « تقدم » محتمل للفن ، وهو ما يبدو لنا غير وارد على الإطلاق) .

وبعد ، فإن ظواهر موت الفن كحلم لاستعادة التوافق ، وكتجميل لثقافة الجماهير وكانتحار وصمت الفن الأصيل ، ليست وحدها التى تتبوأ مكانها فيما يعد نوعا من الظواهرية الفلسفية للصيغة الحالية لانتاج الفن ، لجوهره (Wesen) بالمعنى الهيدجرى للمصطلح . إذ لا ينبغى أن ننسى حقائق أخرى تمثل استمرار حياة الفن بمعناه التقليدى والمؤسسى ، بما يثير الدهشة غالبا . مازلنا نجد فعلاً مسارح ، وقاعات موسيقى ، وقاعات عرض وكذلك فنانين ينتجون أعمالاً تستسلم للتصنيف فى هذه الأطر دون صعوبة ، مما يعنى ، على المستوى النظرى ، أنها أعمال لا يمكن أن يُبنى تقييمها فحسب على أساس قدرتها على نفى ذواتها . فى مقابل ظواهر موت الفن ، تأتى ظاهرة بديلة لا يسعها أن تُختَزل فى بندموت الفن ، وهى أن أعمالاً فنية بالمعنى التقليدى ما تنفك تطرح نفسها . وهى أعمال تطرح نفسها على أنها مجموعة من الموضوعات التى لا تتمايز على أساس أنها مجرد طاقة النفى التى تحتوى عليها ، حيال وضع الفن . إن عالم الإنتاج الفنى الفعلى لا يستسلم لوصف مضبوط على أساس هذا المعيار وحده . فنحن نتعرض دوما لتمايزات معيارية تخرج عن نطاق هذا التصنيف المدرسى ولا تندرج فيه ولو جزئياً . هذا ما ينبغى أن تعكسه باهتمام عنيد نظرية ، يمثل الخطاب حول موت الفن بالنسبة لها مخرجا مريحا ، مريحا من حيث أنه مبسط ومطمئن عبرداثريته الميتافيزيقية .

ومع ذلك فحتى استمرار حياة عالم من المنتجات الفنية ذات الترابط الداخلى ، يرتبط حيويا بظواهر موت الفن بالمعانى الثلاثة التى سبق وعرَّفناها . أظن أنه من السهل أن نثبت أن تاريخ التصوير التشكيلى ، أو الفنون المرئية عموما ، وكذلك تاريخ الشعر فى العقود الأخيرة ، لا معنى لهما إلا من حيث ارتباطهما بعالم صور وسائل الإعلام أو بلغتها . مرة أخرى يتعلق الأمر بعلاقات يمكن إدراجها بصفة عامة تحت بند (Verwindung) الاستخدام الهيدجرى : علاقات أيقونية وسخرية ، توازى صور وكلمات الثقافة العمومية وتفرغها من أساسها (تخترقه Spafonde) ولا تكتفى بنفى هذه الثقافة . إن وجود منتجات « فنية » حية اليوم ، رغم كل شىء ، سببه على الأرجح أن هذه المنتجات هى المساحة التى تلتقى فيها وتتحرك فى نسق معقد

من العلاقات ، المظاهر الثلاثة لموت الفن ، الموت كحلم مثالى (utopi) ، كذوق فاسد (kitch) وكصمت (silence) .

يمكن إذن أن نستكمل الظواهرية الفلسفية لوضعنا الراهن ، بأن نعترف بأن عنصر استمرارية الفن خلال منتجات تتمايز فيما بينها رغم كل شىء ، داخل الإطار المؤسسى للفن ، إنما يرجع بخاصة إلى حركة المظاهر المختلفة لموته .

هذا هو الموقف الذى تواجهه النظرية الجمالية الفلسفية . موقف ذو سمة مستمرة وهى أن حادثة « موت الفن » دائما ما يُعْلَن عن اقترابها ثم عن إرجاءها كل مرة ، بحيث يمكن تسمية هذا الموقف بأفول الفن .

إن الأمر يتعلق فى الواقع بمجموعة من الظواهر التى لا تستطيع النظرية الجمالية الفلسفية التقليدية أن تخوض غمارها بسهولة . إن مفاهيم هذا التقليد تثبت افتقارها إلى مرجع فى الخبرة المحسوسة . من يهتم بنظرية الجماليات يجد نفسه مضطراً إلى وصف تجربة الفن والجمال باللغة المفهومية conceptuelle ، المشوبة بالتفخيم ، والموروثة عن فلسفة الماضى ، يشعر دائما بشىء من عدم الارتياح إزاء مواجهة هذه السمة التفخيمية بتجربة الفن التى يخوضها أو التى يستكشفها لدى معاصريه فى أيامنا هذه ، هل يحدث حقيقة أن نصادف عملا فنيا يمثل الإنتاج المثالى للعقل ، أو تجليا محسوسا للفكرة أو « إعمالا للحقيقة » ؟ يمكن بالطبع أن نتخلص من الحرج بإحالة هذا الوصف المفخم على مستوى الحلم الطوباوى والنقد الاجتماعى (لا تصادفنا أعمال قابلة للوصف بهذه المقاييس لأن عالم التجربة الإنسانية المتكاملة والأصيلة لم يعد له وجود ، أو ليس له بعد وجود حقيقى) ، أو برفض المصطلحات المفهومية لنظرية الجمال التقليدية ، واللجوء عوضا عنها إلى المفاهيم الوضعية لعلم من « العلوم الإنسانية » : السيميوطيقا ، علم النفس ، الأنثربولوجيا أو علم الاجتماع . لكن هذين الموقفين يظلان متصلين التقاليد بعمق - « أو كرد فعل » (reactivement) طبقا للمصطلح النيتشوى : فهما يفترضان أن عالم المفاهيم الجمالية الخارج من رحم التقليد هو العالم الوحيد الذى يمكنه تأسيس خطاب فلسفى عن الفن . ومن ثم فهذان الموقفان إما يتمسكان بهذا الخطاب فينقذانه فى إطار منظور سلبى ، طوباويا أكان أو نقديا ، وإما يعلنان أنه لم يعد هناك أى معنى لنظرية الجمال الفلسفية فى الحالية وعلى أى المستويات المختلفة يكون ، نحن إزاء موت لنظرية الجمال الفلسفية ، مواز لموت الفن كما طرحنا تصورنا له .

وهكذا فعلم الجمال الذى ورثناه عن تقاليدنا ، يمكن ألا يكون المفهوم الوحيد الممكن ، ولا كذلك محض مجموعة من المفاهيم الخاطئة لكونها تفتقر إلى مرجع فى الخبرة . على مثال الميتافيزيقا (بالمعنى الذى يقصده هيدجر) فإن جماليات التقاليد تمثل قدراً بالنسبة لنا : أى شيئا ينبغى أن نتبادله وأن نرجع إليه وأن نبرأ منه ، إن السمة التفخيمية للمفاهيم التى أورثتنا إياها نظرية الجمال التى نضجت فى أحضان التقليد الميتافيزيقى ، ترتبط بجوهر هذه الميتافيزيقا نفسه . ولقد وصف هيدجر الميتافيزيقا بأنها أولاً التفكير (المُشَيَّأ) ، وبشكل أكثر عمومية ، على أنها تلك المرحلة من تاريخ الوجود التى يطرح فيها الوجود نفسه كحضور ويصير كذلك . يمكننا أن نضيف أن هذه المرحلة تتسم كذلك بأن الوجود يطرح نفسه فيها على أنه قوة : جلال وثقة ، وحدود ودوام ، وكذلك على الأرجح ، سيادة . إن استعمال (verwindung) الميتافيزيقا يبدأ بما يمكن تفسيره على أنه مجرد « ضربة » مفكر ، وهو طرح مشكلة (زمان ووجود) : فالوجود يبرز لنا الآن على أنه ما يهن ويبلى ، كما كانت قد تنبأت بذلك عدمية نيتشه : فهو ليس ما يدوم ، بل إنه منذ (وجود وزمان) يولد ويموت .

إن *الموقف الذى نعيشه* ، موقف موت أو أفول الفن يمكن قراءته فلسفيا على أنه أحد مظاهر الولادة الأشمل لا (venwindung) لاستخدام الميتافيزيقا ، هذه الحادثة التى تتعلق بالوجود نفسه ولكن على أى أساس ؟ لكى نوضح هذا الموقف ، ينبغى أن نشرح كيف أن تجربة أفول الفن التى نعيشها اليوم ، يمكن وصفها انطلاقا من المفهوم الهيدجرى للعمل الفنى على أنه « إعمال للحقيقة » ، رغم أن هذا المعنى لم يدرج بعد فعلا فى الأدبيات الهيدجرية .

إن ما يحدث فى حقبة إمكانية النسخ تقنيا ، هو أن الخبرة الجمالية تقترب أكثر فأكثر مما وصفه بنجامين « بإدراك تائه » . فهذا الإدراك لا يلتقى « بالعمل الفنى » الذى يحتوى ، فى مفهومه ذاته ، على الهالة .

يمكننا إذن أن نقرر أن خبرة الفن لم تعد تطرح نفسها ، أو لم يحدث ذلك بعد ، لكن يظل الأمر محصوراً فى إطار

إعادة توظيف مفاهيم نظرية الجمال الميتافيزيقية . من خلال هذه اللذة الالهية بالذات التى تبدو الإمكانية الوحيدة فى موقفنا ، فإن جوهر Wesen الفن يستوقفنا بمعنى يجرنا على أن نخطو على أرضه خطوة تتجاوز الميتافيزيقا . إن خبرة اللذة اللاهية لا تلتقى بأعمال ، فهى تقع فى منطقة غروب وأفول ، بل ولنقل فى ظل دلالات مفتتة : تماما كما أن التجربة الأخلاقية لا تبحث عن الخيارات الكبرى الموجودة فى إطار قيم كلية كالخير والشر ، بل عن حقائق دقيقة ، تبدو مفاهيم التقاليد جوفاء حيالها ، كما فى حالة الفن . فى كتابه « إنسانى ، إنسانى جداً » (الفصل الأول ، ٣٤) قدم نيتشه وصفا لهذا الموقف، وقابل بين الإنسان الذى يجتر غضبه والذى يعيش فقده للأبعاد المؤثرة ، الميتافيزيقية للوجود كمأساة ، وبين الإنسان سليم الطباع ، الذى هو « خالٍ من كل تكلف » .

يمكننا أن نطبق على هذا الموقف المفهوم الهيدجرى « إعمال الحقيقة » بطريقة منتجة بالنسبة للفلسفة . عند هيدجر ، لهذا المفهوم جانبان : « العمل » عرض (Aufstellung) لعالم ما وانتاج (Her-stellung) للأرض[٣] .

عرض (وهيدجر يتطرف فى استخدام اللفظ بمعنى « تركيب » عرض فن تشكيلى) تعنى أن العمل الفنى له وظيفة تأسيس وتكوين الملامح التى تميز عالما تاريخيا .

يتعرف العالم التاريخى والمجتمع أو الجماعة الاجتماعية فى العمل الفنى على الملامح الأساسية لخبرتهم الخاصة بالعالم — على سبيل المثال المعايير السرية للتمييز بين الصواب والخطأ ، بين الخير والشر إلخ . تتضمن هذه الفكرة تأكيداً للطبيعة « الافتتاحية » للعمل ، التى تستعيد سمة العمل غير القابلة للاستنتاج انطلاقا من قواعد ما — كما أكد كانط ، يضاف إلى ذلك فكرة اشتقها ديلثى وهى أن حقيقة العصور التاريخية تتكشف فى العمل الفنى أكثر منها فى أى منتج ذهنى آخر . هنا يبدو لى أن العنصر الأساسى ليس السمة الافتتاحية أو الحقيقة فى مقابل الخطأ ، بقدر ماهو إرساء الملامح الأساسية لوجود تاريخى — وهو مايسمى بالوظيفة الجمالية كترتيب للإجماع (consnsus) (لو استخدمنا تسمية سلبية) . فى العمل الفنى يبرز ويتكثف الانتماء إلى عالم تاريخى . وهكذا يُنحّى جانبا التقسيم الذى يفضى بأدورنو إلى رفض عالم ثقافة وسائل الإعلام بوصفه إيديولوجيا معرفة ، ونعنى بذلك التمييز بين قيمة استعمال مزعومة للعمل ، تقابل قيمته التبادلية ، أو مجرد وظيفته كعلامة مفارقة (أو كعلامة دالة) بالنسبة للجماعات وللمجتمع . إن العمل ، كإعمال للحقيقة فيما يختص بجانب عرض عالم ما ، هو مكان إظهار وتكثيف الانتماء للجماعة . هذه الوظيفة ، التى أقترح اعتبارها أساسية بالنسبة للمفهوم الهيدجرى لعرض عالم ما ، يمكن أن تقتصر على كونها سمة للعمل المفهوم على أنه نجاح فردى عظيم . والحقيقة إنها وظيفة تستديم وتتحقق بشكل أكثر اكتمالاً فى الموقف الذى تختفى فيه الأعمال الفردية مع الهالة المحيطة بها لتفسح المجال لساحة من المنتجات المتشابهة إلى حد ما ، لها قيمة معادلة .

بوسعنا أن نتلمس بصورة أفضل أبعاد اللجوء إلى مفهوم هيدجر للعمل الفنى على أنه إعمال للحقيقة إذا ما التفتنا إلى جانبه الثانى ، أى انتاج الأرض . فى كتابه الصادر سنة ١٩٣٦ ، نجد فكرة العمل الفنى كإنتاج Her-stellung للأرض راجعة إما إلى مادية العمل وإما بشكل أساسى إلى أن هذه المادية والبعيدة تماما عن أن تكون « طبيعية » (فيزيقية) تجعل العمل الفنى يطرح نفسه كشىء محفوظ دوما ، والأرض فى العمل ، ليست المادة بالمعنى الدقيق للفظ ، ومع ذلك فهى تمثل حضورها كمادة ، وتجليها المحدد كشىء يسترعى الانتباه دائما ، وفى كل مرة . هنا ، كما بالنسبة لمفهوم العالم ، ينبغى أن نوضح المعنى الذى يكتسبه فى رأينا الخطاب الهيدجرى (إذ تفصلنا مسافة أربعين عاما عن تاريخ تأليف الكتاب) وأن نفصل هذا المعنى عن الالتباسات الميتافيزيقية التى قد يسقط فيها . الأرض هى الهنا والآن hic et unc للعمل الذى يحيل إليه دائما أى تفسير جديد ، مما يثير دائما قراءات جديدة وبالتالى « عوالم » ممكنة جديدة .

ولكن إذا قرأنا بعناية نص هيدجر الذى يتحدث فيه على سبيل المثال عن الأرض التى تصل بين المعبد الإغريقى وبين تقلبات الفصول والفساد الطبيعى للمواد إلى آخر مظاهر الأرض ، وإذا قرأنا تلك الصفحات التى يتحدث فيها عن الصراع بين العالم وبين الأرض ، سنجد أن الأرض هى موضع انفتاح الحقيقة « ككشف للحجاب » وسنستخلص المعنى المقصود وهو أن الأرض فى العمل الفنى هى البعد الرابط بين العالم كمنظومة مدلولات متحركة

ومتفصلة ، وبين « الآخر » ، أى « الطبيعة » ، كما تحرك الأرض ، عبر إيقاعاتها الأبنية المائلة نحو السكون كعوالم التاريخ والاجتماع . وفى نهاية الأمر فالعمل الفنى « إعمال للحقيقة » لأنه يحوى انفتاح العالم كسياق الإحالات المتمفصلة وكلغة . كذلك فالاستحضار الدائم للأرض ولما هو « الآخر » بالنسبة للعالم الذى يأتى به العمل الفنى مطبوع عند هيدجر بطباع « الطبيعة » (ليس فى كتابه الصادر عام ١٩٣٦ وإنما فى كتاباته حول هيلدرلين) الموسومة لديه بسمات الميلاد والنمو والموت . الأرض والطبيعة تنموان . والمعنى الحرفى:النضوج فى مفهوم الأحياء . ولكن المقصود أيضا انهما « يتزامانان » طبقاً للاستخدام الاصطلاحى لهذا الفعل فى « وجود زمان » sein und Zeit . إن قرين

العالم ، أى الأرض ، ليس ما يبقى ، بل هو النقيض بالضبط . هو ما يبدو كأنه ينسحب دائما فى طبيعية (naturalite) تتضمن الـ (Zeitigen) التزَمُن ، أى الميلاد والموت والذى يحمل على وجهه علامات الزمن . إن العمل الفنى هو الصنف الوحيد من المنتجات المصنعة التى تسجل الطعن فى السن كحادثة إيجابية ، تندرج بشكل نشيط فى تحديد معانى جديدة ممكنة .

هذا الجانب الثانى من المفهوم الهيدجرى للعمل الفنى كإعمال الحقيقة يبدو لى غنياً بالدلالات من حيث أنه يوجه الخطاب باتجاه زمنية العمل الفنى واتسامه بالقابلية للزوال ، بمعنى ظل دائما غريبا عن نظرية الجمال الميتافيزيقية التقليدية . كل المصاعب التى تواجه نظرية الجمال الفلسفية عند احتكاكها بتجربة أفول الفن واللذة اللاهية والثقافية المعممة تتبع من استمرارها فى التفكير بمنطق العمل الفنى كشكل أبدى حتماً وبمنطق تصور الوجود على أنه دوام وجلال وقوة .

بيد أن أفول الفن ليس إلا واحداً من مظاهر موقف أكثر عمومية وهو نهاية الميتافيزيقا ، حيث الفكر مُطالب بـ (توظيف) (Verwindung) الميتافيزيقا فى المفهوم الألمانى وبالمعانى المتعددة للفعل الفرنسى (se remettre) حيث المقصود عموماً هو إعادة « وضع » الميتافيزيقا فى هذا الاتجاه يمكن لنظرية الجمال أن تؤدى دورها كفلسفة للجمال . لو أنها استطاعت – فى مختلف الظواهر التى رأينا فيها موتا للفن – أن تستقبل الإعلان عن مرحلة من الوجود ، من منظور أنطولوجيا لا يسعها أن تثبت نفسها إلا « كأنطولوجيا الأفول »، حيث نجد أن الفكر ينفتح كذلك لاستقبال معنى لا يقتصر على كونه سلبيا ومحرفا كالمعنى الذى اكتسبته الخبرة الجمالية فى حقبة إمكانية النسخ وثقافة العامة ■

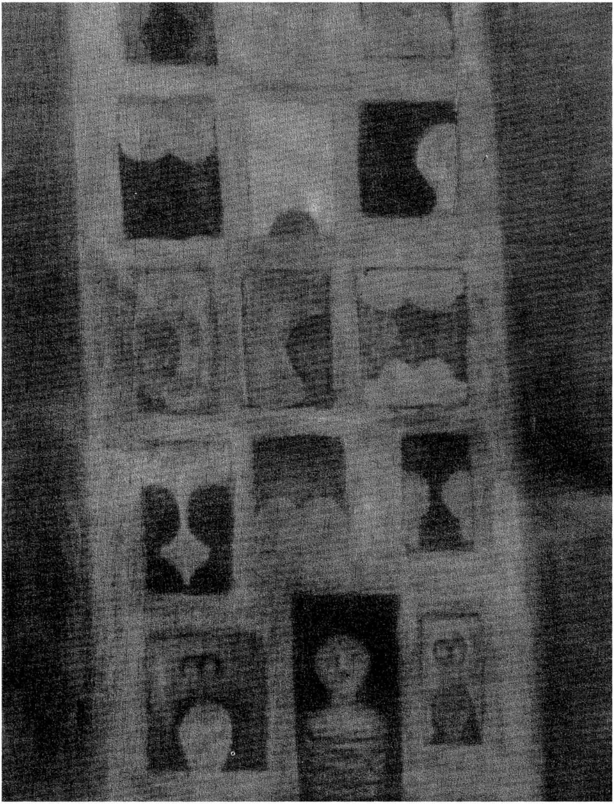
الهوامش :

(١) انظر هيدجر « مقالات ومحاضرات » ص ٨٠ .

(٢) إن فكرة العجز عن « كسر » الميتافيزيقا التى يقول بها هنا فاتيمو اعتماداً على فلسفة هيدجر لا تخص فكرة أو فكر هيدجر ، بل نجدها ايضا فى مجموع مؤلفات جاك ديريدا المفكر الفرنسى المعروف . والجميع يقتبسون الفكرة من فلسفة كانط . لم يستخلص كانط من « نقد العقل المحض » ضرورة القضاء على « الميتافيزيقا » ، وإنما استخلص أن من المحال على العقل البشرى أن يحطم الميتافيزيقا لانها واحد من « ميوله الطبيعية » .

وهكذا يميل العقل البشرى المحض من وحى جوهره الخالص نحو التطلع إلى ما يمتد فيما وراء حدود المعرفة الميسرة له تجريبياً . وما دامت الميتافيزيقا هى طفل العقل المدلَّل ، فإن من الخطأ أن ننسب ظهورها إلى محض الصدفة ، مادام العقل هو الذى ارادها ، وهو الذى كون بذرتها الأولى ، وهو أيضا الذى دبرها بحكمته من أجل تحقيق بعض الغايات الهامة .

(٣) انظر ، م ، هيدجر ، أصل العمل الفنى ١٩٣٦ فى « الدروب المسدودة » ١٩٥٠ باريس ١٩٦٢ (ترجمة و. بركماير) .



تصوير زيتى للفنان زكريا الزينى

العدمية وفلسفة ما بعد الحداثة

(٣)

ف ١ ـ لكيلا يكون الخطاب الفلسفى حول مابعد الحداثة بحثاً مشتتاً عن الملامح التى من شأنها ان تقرب الفلسفة المعاصرة من المجالات الأخرى التى تحمل نفس العنوان ، من العمارة إلى النقد مروراً بالأدب ، فعليه ، فى تصورى ، أن يستوحى الكلمة التى نحتها هيدجر تحت عنوان «استخدام» (Verwingung) الميتافيزيقا .

[إن مصطلح «الاستخدام» «Verwingung» ، لفظ نادراً ما يستخدمه هيدجر (فى صفحة من صفحات كتابه «الدروب المسدودة» Holzwege) وفى موضع من «محاضرات ومقالات «Vorträge und Aufsätze» وبوجه خاص فى أول أجزاء «الهوية والاختلاف» (Identität und Differenz)_.

وقد استخدم هيدجر هذا المصطلح للدلالة على مضمون يماثل مضمون مصطلح «السيطرة» ، أى «Ueberwindung» الذى يوحى بالتجاوز ، أو التخطى ، ولكنه يتميز عن هذا المعنى بانتفاء الصلة تماماً بينه وبين التجاوز «Aufhebung» الجدلى أو بينه وبين ظاهرة «ترك الماضى وراء ظهورنا» التى تتصف بها العلاقة بماض لم يعد به مايهمنا أو يعنينا .

والفارق بين «الاستخدام» Uerwindung و «السيطرة» Veber-windung هو تحديداً ، العنصر الذى يمكن أن يساعدنا فى تعريف «المابعد» فى «مابعد الحداثة» من الزاوية الفلسفية .

إن أول فيلسوف استخدم فى تفكيره منظور «الإستخدام» «Verwindung» ، دون ذكر المصطلح نفسه بالطبع ، ليس هيدجر ، بل هو نيتشه . وبوسعنا أن نؤكد تأكيدا مشروعاً أن فلسفة مابعد الحداثة قد وُلدت فى أعمال نيتشه ، وبالتحديد فى المسافة التى تفصل الجزء الثانى من «التأملات فى غير الأوان حول التاريخ» (عن فوائد التاريخ للحياة ومضاره ١٨٧٤) عن مجموعة الأعمال التى افتتحها بعد ذلك ببضعة أعوام بـ «إنسانى ، إنسانى جداً» (١٨٧٨) والتى تضم «فجر» (١٨٨١) ثم «العلم المسرور» (١٨٨٢) .

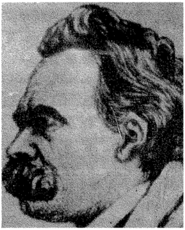
وفى التأملات فى غير الأوان «حول التاريخ» ، يطرح نيتشه للمرة الأولى قضية «الوراثة» «Epigonisme» ، أى هذا الإفراط فى الوعى التاريخى الذى

يحاصر إنسان القرن التاسع عشر (يمكننا أن نكون أكثر تحديدا بقولنا : إنسان بدايات الحداثة المتأخرة) والذى يمنعه من إنتاج تجديد تاريخى حقيقى ، وراثة تمنعه قبل كل شىء من امتلاك أسلوب خاص به ، إلى درجة أنها تقصره على استلهام أشكال فنه ، وعمارته والموضة ، من الماضى ، الذى تحول بالنسبة له إلى مخزن كبير للملابس المسرحية . هذا هو مايصفه نيتشه بالمرض التاريخى ومايظن أن باستطاعته النجاة منه ، كان ذلك على الأقل فى مرحلة الجزء الثانى من «التأملات فى غير الأوان» بفضل «القوى فوق التاريخية» أو «الأبدية» الموجودة فى الدين والفن : وبالتحديد بفضل موسيقى .

وكما نعلم ، فإن كتابه «إنسانى ، إنسانى جداً» هو الذى يؤرخ لتخليه عن طموحه الفجنرى وعن الاعتقاد فى قوة الفن المُصلحة . لكن هذا العمل قد أحدث كذلك تبدلا عميقا فى موقف نيتشة من المرض التاريخى . فى «تأملاته فى غير الأوان» عام ١٨٧٤ كان نيتشه يرقب بفزع إنسان عصره وهو يعود لأساليب الماضى ليُكسب محيطه الخاص وأعماله الخاصة أسلوبا ويختارها اعتباطاً كأنها أقنعة مسرحية . لكنه كتب بعد ذلك بعدة سنوات ، فى بداية يناير ١٨٨٩ واحداً من الخطابات «الهاذية» التى بعث بها من تورينو إلى بوركهارت : «فى واقع الأمر ، أنا كل أسماء التاريخ» . رغم أن هذا التصريح قد جاء فى سياق الانهيار النفسى الذى لم يشف منه نيتشه حتى وفاته ، إلا إنه يمكن اعتباره تعبيرا متزنا عن موقفه حيال التاريخ ، منذ كتابه «إنسانى ، إنسانى جداً» .

فى هذا الكتاب ، تُطرح قضية مايمكن اعتباره شفاءً من المرض التاريخى بصورة جديدة للغاية ، أو فلنقل بتعبير أكثر دقة إنها قضية الحداثة منظوراً إليها على أنها انحطاط . بينما كان كتاب عام ١٨٧٤ يقترح اللجوء لقوى فوق تاريخية وأبدية ، فإن كتاب «إنسانى ، إنسانى جداً» . يعرض بحق تحللا للحداثة بالتصرف فى ذات الاتجاهات التى تشكل الحداثة . لو اعتبرنا أن الحداثة تتميز بأنها حقبة التجاوز والجدة التى تهرم وتترك محلها فوراً لجدة أكثر

نيتشه





التوسير

جدة ، فى حركة لاتنضب تثير اليأس فى قلب كل طاقة خلاقة ، بإصرارها تحديدا على فرض الحداثة على أنها الشكل الوحيد للحياة ، يصبح الخروج من دائرتها بحركة تجاوز أمراً مستحيلاً .

إن اللجوء للقوى الأبدية يشير فعلا لهذا الإصرار على البحث عن طريق مختلف . منذ ١٨٧٤ ونيتشه يرى بوضوح شديد أن التجاوز فكرة حداثية صميمة لاتستطيع أن تسهل خروجا من الحداثة التى لاتتأسس فقط انطلاقا من فكرة التجاوز الزمنى (تتتالى الظواهر التاريخية المحتوم والذى يعيه الإنسان من خلال اكداس الكتابات عن التاريخ) بل تتأسس بتسلسل شديد الصرامة ، من خلال فكرة التجاوز النقدى . فى الواقع أن دراسته الثانية فى «التأملات فى غير الأوان» تحيل النزعة التاريخية النسبية ، التى تنظر للتاريخ نظرة التتابع الزمنى فى ميتافيزيقا التاريخ الهيجلية خصوصاً ، حيث يتحول مفهوم «التطور» التاريخى إلى عملية تنوير (Aufhlaürung) عملية إشراقة تدريجية للوعى وإطلاق للروح . فى الغالب أن هذا هو السبب الذى يجعل نيتشه ، منذ الجزء الثانى من «تأملاته فى غير الأوان» عاجزا عن التفكير فى الخروج من الحداثة كنتيجة للتجاوز النقدى ، ويُلجِئُه لأسطورة الفن . إن كتاب «إنسانى ، إنسانى جداً» فى مجمله يظل وفياً لهذا التصور عن الحداثة ، لكنه لايحاول الخروج منها باللجوء لقوى أبدية بل يحاول أن يتسبب فى تحللها بالتطرف فى اتجاهاتها ذاتها .

إن التطرف يتلخص فى أن كتاب إنسانى ، إنسانى جداً يبدأ بقرار

إجراء نقد للقيم الكبرى للحضارة ، من خلال ردها كيميائيا» (انظر المقطع الأول) للعناصر المختلفة التى تتكون منها ، بعيداً عن أى إعلاء[1] لهذه العناصر إلا أن اتباع هذا البرنامج للتحليل الكيميائى إلى آخر مداه يسمح باكتشاف أن الحقيقة ، التى كانت تعطى شرعية ما للتحليل الكيميائى ، هى نفسها قيمة تتحلل .

إن الاعتقاد بتفوق الحقيقة على اللاحقيقة أو الخطأ اعتقاد فرض نفسه فى مواقف مصيرية حاسمة (فقدان الأمان واستحضار «حرب الجميع ضد الكل» التى كانت مزية المراحل البدائية الأولى فى التاريخ وغيرها من النماذج) .

وهو اعتقاد مبنى على قناعة بأن الإنسان يستطيع معرفة الأشياء «فى حد ذاتها» ، لكن التحليل الكيميائى لعملية المعرفة يكشف أنها محض سلسلة من الاستعارات ، مما يجعل مجرد ادعاء المعرفة مستحيلاً . فهى استعارات تتحرك من الشىء إلى الصورة الذهنية ، ومن الصورة إلى اللفظ الذى يتضمن تعبيراً عن حالة الفرد المزاجية ، ومن هذه الحالة إلى اللفظ الذى يفرضه العرف الاجتماعى على أنه «صحيح» ثم ، مرة أخرى ، من هذا اللفظ المقنن إلى الشىء ، الذى لاندرك منه إلا أكثر الملامح قابلية للاستعارة بسهولة ، فى قاموس المفردات التى ورثناها ... فعبر «اكتشافات» التحليل الكيميائى هذه — التى تعمل ، كما هو الحال دائما عند نيتشه ، على مستوى كل من نظرية للمعرفة (Erkenntnistheorie) المشتقة من كانط والتى تم تعديلها بعد ذلك بمعرفة التقليد الوضعى وعلم الأنثروبولوجيا وعلم «نشأة الفلسفة» يتحلل إذن مفهوم الحقيقة ذاته أو ، بمعنى أصح ، «يموت» الله قتيل التدين وإرادة الحقيقة التى يغذيها المؤمنون منذ الأزل ، وينبغى عليهم اليوم أن يعترفوا بأنه خطأ آخر .. يمكن التخفف منه من الآن فصاعداً .

إلا إنه طبقا لنيتشه وبفضل هذه النتيجة العدمية يمكن الخروج حقاً من الحداثة . مادام مفهوم الحقيقة لم يعد قائما ، ومادام قد زال كل أساس للاعتقاد فى الأساس ، أى فى أن الفكر ينبغى أن «يتأسس» ، وتم إلغاء البحث عن الأساس» ، فلن نستطيع الخروج من الحداثة بتجاوز نقدى الذى لن يعدو فى نهاية الأمر أن يكون عملية من عمليات الحداثة ذاتها .

من الواضح إذن أنه ينبغى البحث عن مخرج آخر .

وهذه بالتحديد هى اللحظة التى يمكن تعريفها بأنها لحظة ميلاد مابعد الحداثة فى الفلسفة وهى حادثة لم ننته بعد من إدراك كل مدلولاتها ولا كل ابعادها ، تماما مثل حادثة «موت الله» التى تم الإعلان عنها فى المقطع «١٢٥» من كتاب «العلم المسرور» لنيتشه . وإحدى أولى نتائج هذا الميلاد ، كما يعرضها كتاب «العلم المسرور» ، هو إعلان فكرة العَوْد الأبدى للمثيل ، وهى فكرة تعنى ضمن ماتعنى ، نهاية حقبة التجاوز ، أى مرحلة صورة الوجود المتجدد دائما وأياً كانت المعانى الأخرى شديدة الأشكالية على المستوى الميتافيزيقى لفكرة العَوْد الأبدى ، فإن لهذه الفكرة على الأقل معنى «انتقائياً» (والوصف لنيتشه) : هو كشف جوهر الحداثة وأنه حقبة اختزال الوجود فى «الجدة» . ولنشر ، كأمثلة لهذا الاختزال إلى التيارات الطليعية الفنية فى بداية هذا القرن (وأولها طبعا النزعة المستقبلية futurisme) ، وكذلك إلى فلسفات مثل فلسفة بلوخ التى مزج فيها بين هيجل وماركس وهو نفس المزج الذى قامت به فلسفات ادورنو وبنهامين . ولنذكر أيضاً أن القيمة التى تبدو اليوم أكثر القيم المقبولة عموما فى مجال الأخلاق — وإن كان ذلك القبول ضمنيا فى الغالب — هى قيمة «التطور» فالخير بصراحة واضحة أو غامضة هو مايفتح الآفاق لتطور لاحق للشخصية والحياة .

إن السمة الفاصلة «épochal» لهذه الظاهرة ، تلاحظ كذلك بوضوح ، عند مانسلم مع نيتشه وهيدجر بأن الأخلاق لايمكن أن تتأسس على مثل هذه القيمة ، ثم نعترف رغم ذلك بصعوبة إيجاد قيمة أخرى يمكن أن تحل محلها .

إن مرحلة ما بعد الحداثة قد بدأت بالكاد وتوحُّد الوجود والجدة (الذى نعرف أن هيدجر يرى أمثل تعبير عنه فى مفهوم إرادة القوة النيتشوى) لم يزل يلقى بظلاله علينا ، كالله ، رغم موته ، كما يذكره كتاب «العلم المسرور» .

إن عصر التنوير الألمانى Aufblärung من حيث تثبيته لدعائم قوة «التأسيس» فى التاريخ لاينتهى (فحسب) بتدمير فكرة الحقيقة والتأسيس . (إن هذا التدمير يلغى كل مدلولات الجدة التاريخية ، التى ظلت بالنسبة لعصر التنوير الألمانى الكناية الوحيدة عن الكينونة الميتافيزيقية فى قلب حداثة تعريفها أنها حقبة التجاوز ، والنقد بل والموضة ، فى أدنى

مستوياتها (إننى أشير هنا لكتاب زمل) إن مهمة الفكر لم تعد كما تصورتها الحداثة دائما ، أن يعود إلى الأصول ، وبذلك ، أن يعثر على الجدة والكينونة والقيمة (التى تعطى للتاريخ معنى دوماً من خلال امتداد تال : يكفى أن نفكر كيف كانت نهضات الفن والثقافة الغربية دائما ماتستلهم إعادات للأصل ، «للكلاسيكيات» ، إلخ ..)

ويقول نيتشه : بمعرفة الأصل تزيد تفاهة الأصل[٢] . هذا الاقتباس من كتاب «فجر» لنيتشه يؤكد من جديد ولو جزئيا ، ما كان مفروضاً أن يؤول إليه مفهوم التأسيس والحقيقة فى التحليل الكيميائى فى كتاب «إنسانى ، إنسانى جداً» .

إن فكرة الأساس تتحلل بشكل «منطقى» من زاوية أساس زعمها أنها تصلح معيارا للفكر الحق . بل إن بوسعنا أن نذهب إلى حد اعتبارها فارغة من حيث المضمون وتزيد تفاهة معنى الأصل — عندما نعرف الأصل وهكذا : «فمايوجد حولنا وفينا ، يبدأ تدريجيا فى منحنا الوانا وجماليات والغازا وثروات ومعنى لم يكن للبشرية سابقاً أن تجرؤ حتى على أن تحلم بها»[٣] .

إن مايمكن أن يعطينا فكرة عما يعتقده نيتشه مهمةً أساسية على عاتق حقبةٍ تَحلَّلَ فيها كلٌ من التأسيس وفكرة الحقيقة هو أولاً هذه المقارنة بين زوال معنى الأصل وبين الثراء المصبوغ بالواقع المباشر . إن مايطلق عليه كتاب «إنسانى ، إنسانى جداً» فى نهايته ، فلسفة الصباح» هو بالتحديد فكر لم يعد يتجه نحو الأصل أو الأساس بل نحو ماهو قريب . يمكننا كذلك أن نُعرِّف فكر القُرب انه فكر الخطأ ، أو بتعبير أفضل ، فكر المتاهات ، كى نؤكد أن الأمر لايتعلق هنا بالتفكير فى اللاحقيقى ، بل بالانتباه لتحول الأبنية «الخاطئة» للميتافيزيقا والأخلاق والدين والفن أنها نسيج من المتاهات التى تشكل وحدها ثراء ، أو ببساطة ، واقعية الواقع . مادام لم يعد هناك وجود لحقيقة أو أساس (ميتافزيقى) (Grund) بوسعهما تكذيب أو تزوير كل هذه الأخطاء ، وكما يعبر عن ذلك كتاب «شفق الآلهة» : مادام العالم الحقيقى قد أصبح خيالاً ومادام ذلك قد طال تحلل فكرة العالم «الظاهر» فإن كل هذه الأخطاء تعتبر أقرب للشطحات والشرود بوصفها تحولاً لتكوينات ذهنية قاعدتها الوحيدة هى نوع من الاستمرارية التاريخية منقطعة الصلة بأية حقيقة أساسية .

وهكذا يفقد التحليل الكيميائى الدائر فى كتاب «إنسانى ، إنسانى جداً» مظهره التحليلى «النقدى» كذلك ، فالواقع أن المسألة لاتتعلق بنزع أقنعة «الأخطاء» ثم تفنيدها ، بل باعتبارها مصدر الثراء الذى يكوننا والذى يعطى أهمية ولوْنا لكينونة العالم .

وجميع مؤلفات نيتشه التى بدأت «إنسانى ، إنسانى جداً» («فجر» و «العلم المسرور» بصورة أساسية) تحاول تعريف فكرة «فلسفة الصباح» وحتى الأطروحات شديدة «الميتافيزيقية» فى ظاهرها فى الكتابات اللاحقة ، كذلك المقاطع التى نشرت بعد وفاة نيتشه فى «إرادة القوة» (Wille Zur Macht) ، ينبغى قراءتها بشكل أكثر اتساقا مما يحدث عادة ، مع ربطها بهذه المحاولة الجاهدة فمثلا ذلك هو حال أفكار مثل فكرة «العود الأبدى» أو مقولة السيطرة ، «Vebermensch» . لكن هل يعنى ذلك بالتحديد ، أن «فكر الصباح» يذرع «تاريخيا» — تبعا لقاعدة منهجية ارساها كتاب «إنسانى ، إنسانى جداً» متاهات الميتافيزيقا والأخلاق ، بهدف يرتبط بعملية تفكيك أشمل من التفنيد النقدى ؟ لكى يجيب على هذا التساؤل ، كثيراً ما يستخدم نيتشة استعارات ذات طابع «فيزيولوجى ، فالإنسان القادر على مواجهة «فلسفة الصباح» هو إنسان ذو مزاج طيب ، لايحتفظ فى نفسه بشىء من «تلك النبرة المزمجرة وهذه الفظاظة اللتين تمثلان ، كما نعلم ، سمات بشعة لصيقة بالحيونات وبالناس الذين شاخوا فى قيودهم[٤]» .

فى ضوء هذا المعنى علينا أن نفهم الإشارات المتعددة للصحة وللنقاهة التى تنتشر فى كتابات تلك الفترة والتى ترجع كذلك لمسائل مرتبطة بسيرة نيتشه . هنا أيضا نحن حيال جهد مبذول للتفكير فى مخرج من الميتافيزيقا بصورة لاترتبط بالتجاوز النقدى ، كما كان الحال بالنسبة «لتأملاته الثانية فى غير الأوان» . ومنذ أن تطرف نيتشه فى التحليل الكيميائى ونحن نعلم أنه لايعنى فى هذا السياق ، اللجوء لقيم «فوق تاريخية» ، بل يعنى أن نعيش بعمق تجربة ضرورة الخطأ ، مع الارتفاع ، ولو للحظة ، فوق هذه العملية ، أو أن نعيش الشطحات متخذين مواقفا مختلفاً . ونحن نعلم أن مضمون فكر الصباح ليس سوى شطحات الميتافيزيقا نفسها ، لكن من وجهة نظر مختلفة تخص «الإنسان ذا المزاج الطيب» .

٢ — كيف يمكن وصف هذا الموقف

الذى يفكر فيه نيتشه باستخدام تعبيرات النقاهة والمزاج الطيب ، والذى يُعَد جوهره الإحالة إلى ماضى الميتافيزيقا (أى للحداثة أيضا باعتبارها المحصلة النهائية للميتافيزيقا أو للاخلاقيات الأفلاطونية — المسيحية) بصورة لا هى قبول خالص لأخطاء الميتافيزيقا ولا هى نقد تجاوزى لهذه الأخطاء لن يعدو فى النهاية أن يديمها ؟ إن ذلك يستدعى فى رأينا الاستعانة بمفهوم «الأستخدام» «verwindung» الهيدجرى .

ولقد أوضحت آنفا أن هذا مصطلح نادر ذكره نسبياً فى كتابات هيدجر . بيد أننى لن أطرح هنا تحليلا وافيا له .

فى كل النصوص التى أشرت إليها آنفا ، يشير هذا المصطلح لنوع من التحكم «Veberwindung» بغير معناه السليم ، أو لتجاوز يُفهم بغير معناه المعتاد ، وبغير معنى التجاوز «Aufhebung» الجدلى ومن وجهة النظر التى تعنينا ، فإن أقل النصوص التباساً فى هذا الصدد نستقيها من الجزء الأول من «الهوية والاختلاف» حيث يتحدث هيدجر عن «الركيزة» «Ge-Stell» ، أى عن عالم التكنولوجيا الحديثة بوصفه قسما من «الوضع» أو «Stellen») . وضع (شىء) تحت تصرف (شخص) ، فرض الوضع ، إلخ (ولذا أقترح ترجمته بـ «ضبط الوضع» .

يؤكد هيدجر أن «ما يجعلنا عالم اليوم نستشفه فى «الركيزة» «Ge-Stell»(.....) هو مقدمة لما نشير إليه بمصطلح «التمالك» «Er-eignis» . بيد أن هذا «التمالك» لايلتزم بالضرورة بمقدمته . فهو يعلن عن إمكانية «an spricht..» «أستعمال» «verwindet» «الركيزة» «Ge-Stell» و «هيمنته» «Walten» فى تمالك «Ereignis» أكثر جذرية» . فى بقية النص ، يظهر جلياً أن الـ «Ge-Stell» ، عالم التقنية ، ليس فحسب ذلك العالم الذى تصل فيه الميتافيزيقا إلى أقصى وأتم اتساع لمداها ، بل كنتيجة مباشرة لذلك ، هو عالم الشرارة الأولى للتمالك «Ereignis»[٥] وسوف نعود لهذا النص الذى يدور حول الركيزة «Ce-Stell» .

ونريد الآن فقط أن نوضح كيف أن مصطلح «الاستخدام» «Verwindung» يمكن أن يساعدنا على تعريف ما كان يبحث عنه نيتشه تحت مسمى «فلسفة الصباح» . وطبقاً لأطروحتنا ، فهو مايمثل ذات جوهر مابعد الحداثة الفلسفية .

كيف يمكن ترجمة مصطلح Verwindung المستخدم فى «الهوية والاختلاف» (مع أخذ خصوصيات معينة بعين الاعتبار يمكن أن تظهر فى نصوص أخرى ، إذا اقتضى الأمر ؟) . طبقا لما نعرفه من توجيهات أعطاها هيدجر للمترجمين الفرنسيين الذين ترجموا «المحاضرات والمقالات» «Vor-träge und Aufsätze» ، حيث يظهر المصطلح فى نص يدور حول «التغلب» «Ueberwindung» ، حول تجاوز الميتافيزيقا ، فإن لفظ «Verwindung» يشير لتخطٍ يحتفظ فى ذاته بملامح القبول والتعمق . ثم إن المعنى المعجمى للفظ فى القاموس الألمانى يحتوى على ملمحين آخرين . النقاهة : (eine Krankheit verwinden) أى الشفاء من مرض أو تجاوزه ، والثنى (أو اللى) (وهو يمثل معنى هامشيا إلى حد كبير مرتبط بمقطع (Winden) أى ثنى وبمعنى التشويه والانحراف الذى يمثل أحد معانى المقطع — ver) . إن معنى الاستسلام يرتبط كذلك بفكرة النقاهة : إن المرء لايتجاوز verwindet مرضا فحسب بل يستسلم verwindet للرضا بخسارة أو بألم. لذا ، فلو عدنا «لتوظيف» «Verwindung» «الركيزة» «Ge-Stell» أو حتى لتجاوز الميتافيزيقا التى تمثل الركيزة «Ge-Stell» صورتها النهائية لرأينا أنه بالنسبة لهيدجر ترتبط إمكانية حدوث تغيير يفضى لتمالك Ereignis أكثر جذرية — خارج أو فيما وراء الميتافيزيقا — «بتوظيف» «Verwindung» الميتافيزيقا : «لايمكن الانسلاخ عن الميتافيزيقاكما ننسلخ عن رأى ما. ليس باستطاعتنا البتة أن نلقيها وراء ظهورنا كمذهب لم نعد نؤمن به أو ندافع عنه»[٦] إنها شىء يُنَقش فينا كآثار المرض أو كألم نستسلم له .

ويمكن أن نعبر عن ذلك بشكل أفضل ، باستغلال تعدد معانى فعل «se remettre» الفرنسى فنقول إن الأمر يتعلق بشىء نشفى منه ونلجأ إليه ويعود إلينا (أو يفوض أمره إلينا) (sén remettre) ينبغى أيضا أن نشير لمعنى اللىّ و (التحوير) الذى يمكن قراءته فى فكرة النقاهة / الاستسلام . إن المرء لايقبل الميتافيزيقا قبولا مجردا وخالصا ، كما أن المرء لايسلم نفسه بدون تحفظ «للركيزة» ، «Ge-Stell» كنظام لفرض الأمور تقنيا من الممكن أن تعيش الميتافيزيقا والركيزة «Ge-Stell» على أنهما فرصة أو إمكانية لإحداث تغيير يجعلهما تدوران فى اتجاه غير الاتجاه الذى يحدده جوهرهما الخاص ، مع أنه يظل اتجاها ذا صلة بهذا الجوهر .

إن فهم مصطلح الاستخدام «Verwindung» بمجموع معانيه يسنح

باستخلاص موقف هيدجر المميز . وهو فكرة وجود مهمة للفكر تحدد وضعنا فى زمن نهاية الفلسفة فى صورتها الميتافيزيقية .

فهو يرى ، كنيتشه ، أنه ليس للفكر موضوع سوى متاهات الميتافيزيقا ، التى نتذكرها على نحو ، لاهو التجاوز النقدى ، ولاهو القبول الذى يستعيد ويواصل . ولنتذكر أن قضية «التكرار» «Wiederholung» ، المرتبطة بالتمييز بين التقاليد والتغلب عليها Veberlieferung ، كصيغتين متباينتين لتناول الماضى ، كانت أصلاً قضية محورية فى كتاب «وجود وزمان» .

إن الأهمية التى يكتسبها مفهوم (الذكر) «An-denken» فى الأعمال الأخيرة لهيدجر ، حيث يُعّرف الفكر ما بعد الميتافيزيقى بأنه إعادة تذكر واستعادة وفكر يبدأ من جديد إلى غير ذلك من الحدود ، تقرب بصورة جلية ، بين هيدجر وبين نيتشه صاحب مفهوم «فلسفة الصباح» . صحيح أن نقطة الانطلاق فى «وجود وزمان» بدت كأنها تخص الفكر بمهمة إعادة طرح مشكلة معنى الوجود كبديل لنسيان الوجود كوجود ، وهى المشكلة التى حددت طوال قرون عديدة مضمون الميتافيزيقا . إلا إن جزءاً أساسيا من هذه المهمة كان حده بالفعل «تدمير تاريخ علم الوجود . وتطور فكر هيدجر بعد منعطف الثلاثينيات قد قاده فى النهاية إلى اعتبار مهمة الفكر بصورة حاسمة عملية تدمير ، أو بتعبير أدق عملية «تفكيك» .

إن منعطف الفكر الهيدجرى أو «تحوله» «Kehre» هو الانتقال من مستوى ليس به إلا الإنسان («الوجودية الإنسانية» على طريقة سارتر إلى المستوى الذى يتعلق أساسا بالوجود . كما يؤكد كتابه عن النزعة الإنسانية عام ١٩٤٦ ، مما يعنى من ضمن مايعنى أن نسيان الوجود الذى يمثل عصباً هاما للميتافيزيقا ، لايمكن اعتباره خطأ إنسانيا يمكن الخروج منه بفعل إرادى وباختيار منهجى أكثر صرامة . والميتافيزيقا من حيث إنها تنتمى لنا وتُكوننا ليست مجرد قدر ماعلينا إلا «استخدامه» «Verwinden» ، لان النسيان فى حد ذاته متضمن فى بنية الوجود ، بمعنى ما على الأقل ، (فالنسيان أيضا ليس بأيدينا) . ليس بوسع الوجود أبداً أن يكشف عن نفسه تماما فى الحضور .

وحتى «الذِكْر» الذى يتحدث عنه هيدجر ، فهو غير قادر على أن يضبط مفهوم «الوجود» كموضوع من بين المواضيع التى تَعِنُ لنا لكن إذن فيم نفكر عندما نَذَّكُرُ الوجود ؟ (نحن لانستطيع أن نفكر فى الوجود إلا بوصفه زمناً قد انقضى ولم يعد حاضراً . إن رحلة هيدجر عبر تاريخ الميتافيزيقا ، التى قام بها فى الكتابات التى تلت المنعطف ، متحملا فى كل مرة عناءً جديداً ، لها بنية «الرجوع إلى مالا نهاية» «regressus in infinitum» التى تتسم بها بجلاء إعادة البناء الاشتقاقى اللغوى إن هذه الرحلة لاتقودنا لشىء ، اللهم إلا إنها تجعلنا نتذكر الوجود على أنه شىء خرجنا منه فعلا ، منذ الأزل . إن الوجود لايطرح نفسه هنا إلا فى شكل «القدر» «Ceschick» (دائرة الإرسال) و «النقل» «Ueberlieferung» (نقل الرسالة) . بعبارة نيتشوية ، لنقل إن الفكر لايغوص حتى الجذور (origines) لكى يمتلكها . الفكر لا يفعل سوى أن يجوب مرة أخرى متاهاته التى تمثل الثروة الوحيدة أو الوجود الوحيد الذى بين أيدينا .

إن مراحل تطور هيدجر الفكرى يمكن مقارنتها بوضوح بمراحل رحلة نيتشه : فالأثر العدمى لتحلل مفاهيم الحقيقة والأساس يجد مقابلاً له فى «اكتشاف» هيدجر لمفهوم «ذروة النضج الوجودى» حتى بالنسبة لهيدجر فإن الوجود لم يعد يعمل كأساس «Crund» لا بالنسبة للاشياء ولا بالنسبة للفكر .

وفى محاضرة «زمان ووجود» التى تختتم على الأقل نظرية الكتاب المنشور عام ١٩٢٧ ، يؤكد هيدجر انه لكى نمهد للخروج من الميتافيزيقا يجب «أن نتخلى عن الوجود باعتباره اساساً «Grund» (٧) .

إن المرء لايتذكر الوجود فهو لا يقوم سوى بإعادة التفكير فى تاريخ المتاهات الميتافيزيقية التى تكوننا و «تكون» الوجود على إنه «نقل» «Uelerlieferung» ، من منظور قدرى «ceschick» إن سمة التشويه المتضمنة فى مصطلح «الأستخدام» «Verwindung» تعنى أن تكرار الميتافيزيقا ليس مجرد قبول خالص لها . فلسنا مثلا بصدد إعادة البحث فى فلسفة أفلاطون ولانتساءل ما إذا كانت نظرية «المثل» صائبة أو خاطئة ، بل نحن بصدد محاولة تذكر للإضاءة «Lichtung» ــ الانفتاح القدرى المبدئى ــ التى تطرق إليها مايشبه «نظرية المثل» .

ويؤكد هيدجر فى صفحة من كتابه «مبدأ العلة الكافية» «satz vom Grwnd» ، أن ثمرة هذا الموقف

تحريرية ، فالتفكير من زاوية قدر الوجود«Ce-Schock» هو «الاستسلام لقيد النقل «Ueberlieferung» المحرر» .(٨)

بصورة مؤقتة ، كرغبة هيدجر نفسه ، كيف يتسنى لنا تمثل هذا الإحساس بالتحرر الذى يمنحه «الذِكْر» «Andenkem» وفيم يتمثل معنى الالتواء المتضمن فى لفظ «Verwindung» ؟ كل مايسعنا هنا هو أن نؤكد أن تناول أطروحات الميتافيزيقا على أنها قدر مُرسل Ge- Schick ونقل «تاريخى قدرى» ، يسلب كل قوة لمزاعم الميتافيزيقا القاهرة . وينتج عن ذلك موقف يعد نوعا من النسبية التاريخية لم يعد هناك وجود لأى «أساس» «Crund» أو لأية حقيقية نهائية : لايوجد إلا انفتاحات تاريخية مرسلة أو مقدرة من قبل نفسها «Selbst» . والمثيل لايكشف عن نفسه إلا من خلال هذه الانفتاحات (فهو يعبرها دون أن يستخدمها مع ذلك كوسائل) .

بيد أن هذه التاريخية يخفف منها ويلويها «Verwindet» أن تاريخ الانفتاحات ليس «فحسب» تاريخ الأخطاء ، التى يفضحها الأساس «Crund» ويمكن إدراكه بسهولة . بل إن هذا التاريخ هو الوجود ذاته ، وهذه هى العلامة الفارقة الأساسية ، كما أبرز نيتشه ذلك جيدا فى استعارته لصورة «المزاج الطيب» . وهناك لفظ آخر يصلح لتعريف هذا الموقف تجا الماضى وتجاه كل ما ينقل إلينا فى الحاضر وهو لفظ pietas (التقوى) ، (الخشوع) .

الذِكْر «Andenken» و«الاستخدام» «Verwindung» يبرزان معنى اعتبار فلسفة هيدجر فكرا هرمينو طيقيا ، لابمعنى نظرية محددة فى التأويل ، ولابمعنى فلسفة تعطى ثقلا خاصا للظاهرة التأويلية فى وصف الوجود ، وإنما بمعنى أنطولوجى أكثر جذرية ، حيث لينحصر الوجود فى نقل الانفتاحات التاريخية والقدرية التى تمثل فى نظر كل بشرية تاريخية (أنا وأنا) Je un dje (فى كل عصر) ، إمكانيتها الخاصة فى الدخول إلى العالم . إن تجربة الوجود ، بوصفها تجربة استقبال / استجابة لهذا النقل ، هى دائما تجربة بالفهوم الدائر حول الذكر Andenken والاستخدام Verwindung .

٣ ـ انطلاقاً من الأسس التى ارساها نيتشه وهيدجر ولنذكر بأن التعرف على هذه الأسس فى استمراريتها لايتم إلَّا بتحوير تفسير هيدجر لنيتشه) ، هل بالإمكان أن نتقدم نحو تعريف أكثر دقة لمفهوم فلسفى لما بعد الحداثة ؟

نظن أن بإمكاننا الرد بالإيجاب وسوف نورد هنا ثلاث سمات أساسية تلزم الفكر مابعد الحداثى ضمن نتائج مؤقتة :

أ) فكر المتعه **Fruizione** : حتى ولو أكدنا ـ وهو ماسنفعله ـ على البعد التحررى للذِكْر ، «Andenken» فإنه معرض دوما لأن يبدو مجرد تكرار دفاعى عن التقاليد الميتافيزيقية (بكل مايترتب على ذلك من نتائج عملية) . بيد أنه حق أن الخروج من الميتافيزيقا يستدعى التخلى عن المفهوم «الوظيفى» للفكر . عندما لا يقبض الذِكْر «Andenken» على أى أساس «Grund» فإنه لايصلح بالتالى كقاعدة لتحول عملى فى «الواقع» يطرح هذا بالطبع إشكاليات ينبغى مناقشتها . لكن من الواضح منذ الآن أن الأنطولوجيا الهرمنوطيقية تعتمد أخلاقا ـ يمكن تعريفها بأنها أخلاق الممتلكات «éthiqe des biens» ، يقابلها أخلاق الأوامر «éthiqe des inpératifs»وإننى لأطرح هذين المصطلحين بالمعنى المحدد فى نظرية الأخلاق لشيلر ماخر ، الذى يعد واحداً من أوائل منظرى الهرمينوطيقا . إن ذكر الأشكال الذهنية للماضى ، أو الاستمتاع بها (بإعادة إحيائها) ، بمعنى «جمالى» لايمهدان لشىء آخر ، بل يمتلكان فى ذاتهما تأثيرا تحرريا . ربما يمكن انطلاقا من هنا أن نقابل بين نظرية أخلاق مابعد حداثية وبين نظريات الأخلاق التى مازالت بعد ميتافيزيقية والتى تعتمد «التطور» والنمو . والجدة كقيمة نهائية .

ب) فكر الإدماج contamination ينبغى علينا التسليم بأن اقتراحنا المضمون فى التقريب بين «فلسفة الصباح» لنيتشه ، و «الذِكْر» «Andenken» عند هيدجر يقوم بعملية «الاستخدام» «verwindung» و «الاستعادة ـ التحوير» التى نمارسها على هيدجر نفسه . وهى العملية التى تتمثل فى تفضيلنا هنا للجانب الأكثر هر مينوطيقية ، بل لنقل الأكثر عدمية ، فى فكر هيدجر .

الواقع أن هيدجر عندما يغوص فى متاهات الميتافيزيقا يبدو دائما كأن هدفه لايقتصر فقط على الميتافيزيقا ، كما لو كان بوسع هذا الغوص أن يقوده إلى مكان كائن فى «المابعد» . وهكذا بعد أن تحدث هيدجر عن الإضاءة «Lchtung» وضرورة عدم حصر

الإضاءة فى مفهوم الحقيقة (التى تعرف بالأحرى على أنها كشف «الحجاب» «aléthia» ضمن المحاضرة التى ألقاها عام ١٩٦٤ عن «نهاية الفلسفة ، حيث نجده يخلُص إلى اطروحة مؤداها أن «مهمة الفكر «Aufgabe» تصبح إذن نبذ «Preis gabe» الفكر السائد حتى الآن والدائر حول تعيين «Bestimmung» مهمة الفكر فى ذاتها «Sache»(٨) .

لكن هذا النزوع باتجاه مابعد الميتافيزيقا لدى هيدجر ، يصاحبه عمل فلسفى محوره الأساسى الميتافيزيقا ومتاهاتها ونحن نفطن بسهولة إلى نتائج التركيز على أى من هذين الجانبين فى فلسفة هيدجر . إن النزوع باتجاه فكر مغاير على الإطلاق يمكن أن يفضى إلى نتائج صوفية . على العكس من ذلك نجد الاهتمام بالغوص عبر خرق الميتافيزيقا ، لا عبر القفز فوقها ، يذهب باتجاه «فلسفة صباح» ذات الطابع النيتشوى ، الذى يبرز النبرة العدمية فى فكر هيدجر . من هذا المنظور ، فإن «الاستخدام» «Verwindung» والتسليم (الممهور بتوقيع جديد كأنه مدموغ بعلامة جديدة) والناقه ، المدموغ بتوظيف الميتافيزيقا ، يصبح الأثر الوحيد للنزوع باتجاه الآخر والتغلب على الميتافيزيقا بمعنى «Ueberwindung» لا يقود إلا لنفس الغرض لكنه ببساطة يتحقق بإعادة التخلع .

هذا فى رأيى ، هو الطريق الذى يشير إليه تطور الهرمينوطيقا بعد هيدجر وبخاصة هرمينوطيقا جادامر . يرى جادامر أن «الوجود القابل للفهم هو اللغة» (ويمكننا أن نضيف : ولاشىء سوى اللغة) . وهو يرى أن الإقرار بذلك لايعنى أن يهتم الفكر بالبحث عما وراء الميتافيزيقا ، بل بالسباحة فى مجراها نحو المنبع ، أى فى رسائل «النقل» «Ueberlieferung» سعيا وراء هدف واحد ، ألا وهو إعادة بناء استمرارية التجربة الفردية والجمعية بطريقة متجددة أبداً .

فى مجتمعنا اليوم ، لا يتهدد هذه الاستمرارية عوامل انقطاع الاتصال بقدر ما يتهددها تطور اللغات المتخصصة ، والعلمية على وجه خاص . ولذلك فالهرمينوطيقا عند جادامر ليست متوجهة فقط نحو الرسائل القادمة من الماضى عبر الزمن بل أيضا نحو القارات اللغوية التى تبدو لنا بعيدة وغريبة ، لاسبيل إلى فهمها ، تماما كالثقافات البعيدة عنا فى المكان والزمان .

إن هذا «الاستخدام» «Verwindung» للهرمينوطيقا ، الذى يطرحه جادامر يمكن أن يثير مشكلة (تحديدا : خطر تحول الهرمينوطيقا إلى فكر لإعادة تركيب وحدة التجربة بألفاظ من اللغة الدارجة ومن الحس المشترك .

وفى الحقيقة هذا هو المعنى الذى يضيفه جادامر على «اللوجوس» بحيث تقنن القواعد الفعلية فى اللغة وتتحصن ضد أى احتمال لحدوث انفتاحات أو خلخلات جديدة) . ورغم ذلك فهذا «الاستخدام» يفتح آفاقاً موحية لتطور فلسفة مابعد حداثية تفسر على أنها فلسفة دمج Contamination . لن يتجه المشروع الهرمينوطيقى إلى الماضى ورسائله وحدها وإنما سوف يتعامل كذلك مع المضامين المتعددة للمعرفة المعاصرة ، من العلم إلى «المعرفة» الدائرة فى وسائل الإعلام ، مرورا بالتقنية والفنون ، من أجل الوصول إلى وحدة فى كل مرة لكن هذه الوحدة المحاطة بتعدد الأبعاد هذا لن تشبه وحدة النسق الفلسفى الدوجماطيقى (العقائدى) فى شىء ولن تجتمع لها عوامل القوة التى تميز الحقيقة الميتافيزيقية وسوف يقتصر الأمر على الأرجح ، على مجرد بقايا معرفة تتسم بالعديد من ملامح عملية تبسيط المعارف ووضعها فى متناول الجماهير (وحيث تصبح الفلسفة من العلوم فى مقام الختام لا الأساس) . سوف تكون هذه المعرفة إذن فى مستوى المعرفة «الضعيفة» التى يمكن إرجاع ضعفها إلى غموض كشف وحجب «الإضاءة» «Lichtung» عند هيدجر .

جـ) فكر «الركيزة» «Ce-Stell» .

لقد سبق ربط نيتشه بين تجربة «موت الله» ـــ أى بين اتسام كل أساس بسمات صريحة زائدة عن الحاجة ـــ وبين الموقف الجديد الذى يتسم بأمان نسبى اكتسبه الوجود الفردى والجاعى ، بفضل تنظيم المجتمع والتطور التقنى وعند هيدجر ، يمثل مفهوم «الركيزة» «Ce-Stell» بتعقيده ، رباطا مشابها وهذا التعقيد تحديدا يحيل إلى مفهوم «الاستخدام» «Verwindung» ويمكننا أن نقول إن موضوع «الاستخدام» «Verwindung» الأساسى هو «الركيزة» «Ce-Stell» لأن الميتافيزيقا تتحقق فيه بأكثر صورها اكتمالا ، الا وهى تنظيم الأرض تماما بواسطة التقنية . ويعنى هذا أن استخدام الميتافيزيقا هو «استخدام» «للركيزة» «Ce-Stell» .

ولم يذهب هيدجر بنتائج هذه الفرضية إلى أبعد مداها . إلا إننا نجد انفسنا ، كما سبق بخصوص حالة «الإدماج» contamination ، بصدد إشارة توجه الفكر «المستخدم» نحو عالم العلم والتكنولوجيا الحديثة وليس فقط نحو عالم التقاليد ورسائل الماضي ، إذ يوشك البعض على الاستسلام لهذا الاعتقاد ، مُحَملا «الهرمينوطيقا» برسالة إنسانية محضة humaniste .

ويقول هيدجر : «إن التقنية ليست شيئا تقنيا» ومادام الأمر كذلك ، فينبغى أن نتوجه نحو «الركيزة» ، «Ce-Stell» بهدف تحويلها فى اتجاه «تمالك» «Ereignis» ، اكثر مبدئية .

بعبارة اخرى ، تتلخص المسألة فى اكتشاف والإعداد لظهور «الفرص» شديدة الميتافيزيقية ومابعد الميتافيزيقية ، التى تمثلها التكنولوجيا على كوكبنا . وسوف يتم هذا «الاستخدام» «Verwindung» بكل تاكيد ، بإعادة تثبيت الاستمرارية بين التكنولوجيا وتقاليد الغرب الماضية . وذلك بالمعنى الذى تشير إليه أطروحة هيدجر عن التقنية كامتداد وإتمام للميتافيزيقا الغربية .

وماذا تكون نتيجة الربط بين التقنية والنسيان الميتافيزيقى للوجود الذى مهد للتقنية فى تاريخ الفكر الأوربى ؟

أورد هنا مايشير إليه هيدجر باختصار شديد فى كتابه «الهوية والاختلاف»(٩) : إن «الركيزة» «Ce-Stell» فى هذا النص هى أول ومضة «للتمالك» «Ereignis» من حيث هو : «مجال النبضات الداخلية الذى يتصل عبره الإنسان والوجود بجوهريهما ويستعيدان وجودهما بينما يفقدان الملامح التى اضفتها عليهما الميتافيزيقا .» ماهى هذه الملامح التى اكسبتها الميتافيزيقا للإنسان والوجود ؟

إن مواصفات الذات والموضوع قبل أى شىء هى التى شكلت الإطار الذى توطدفيه مفهوم الواقع ذاته . بفقدان هذه المحددات يدخل الإنسان والوجود فى «إطار هش» «Schwingend» وينبغى فى رأيى أن نتصوره على أنه عالم واقع و «مخفف» ، لأن هذا الواقع ليس مقسماً بنفس درجة وضوح التمييز فى العالم بين الحقيقة والخيال fiction وبين المعلومة والصورة ، فهو عالم تسوده تماماً وساطة وسائل الإعلام ، وقد اندرجنا فعلا فى إطاره هذا إلى حد كبير .

فى هذا العالم تصير الأنطولوجيا هرمينوطيقية بشكل فاعل ، وتفقد المفاهيم الميتافيزيقية للذات والموضوع والواقع والحقيقة الأساس ، وزنها فى مثل هذا الموقف ، يجب علينا فى رأيى أن نتحدث عن «انطولوجيا ضعيفة» بوصفها الاحتمال الوحيد لإمكانية الخروج من الميتافيزيقا – بواسطة التسليم والنقاهة والتخلع الذى لاعلاقة له بالتجاوز النقدى الذى كان يميز الحداثة ، ربما يكون هنا ، بالنسبة للفكر بعد الحداثى ، مكمن فرصة بداية جديدة : جدّتها ضعيفة . ■

الهوامش

(١) الإعلاء هنا هو المصطلح المقصود منه فى سيطرة احد العناصر على بقيه العناصر . اما فى الأصل فقد اطلقه المحللون النفسيون على العملية اللاشعورية التى بها يتم تبديل دافع جنسى بنشاط غير جنسى يقبله المجتمع .

(٢) ف . و . نيتشه «الفجر» فى الاعمال الكاملة (كولى منتنارى) باريس المجلد الرابع ، ص ٤٤ .

(٣) نفسه

(٤) ف . و نيتشه «إنسانى ، إنسانى جداً» فى الاعمال الكاملة ، سبق ذكرها ، المجلد الثالث (ترجمة ر . روفينى) .

(٥) م . هيدجر «الهوية والاختلاف» سبق ذكره صـ ٢٤ اسئلة ١ ، سبق ذكره ، صـ ٢٧١ .

(٦) م . هيدجر «مقالات ومحاضرات» ، سبق ذكره صـ ٨١ .

(٧) م . هيدجر «زمان ووجود» ، اسئلة ٤ ، سبق ذكره صـ ١٩ .

(٨) م . هيدجر «مبدأ العلة الكافية» ، سبق ذكره صـ ١٨٧ ، الترجمة الفرنسية لمبدأ العلة الكافية ، سبق ذكرها ، صـ ٢٤٢ .

(٩) م . هيدجر «زمان ووجود» اسئلة ٤ ، سبق ذكره صـ ١٣٩

(١٠) م . هيدجر «الهوية والاختلاف» ، سبق ذكره ، صـ ٢٦ ، اسئلة ١ ، سبق ذكره ، صـ ٢٧١ – ٢٧٢

المراجعات

١٣٢ ، موانع الإبداع ، حسن حنفى . ١٢٨ ، فسكونتى !

سينما الإنسان المعاصر ، إبراهيم العريس .

١٥٢ الجذور الإسلامية للرأسمالية فى مصر ، عاطف احمد .

مـوانـع

أصبحت الحسرة على ما فات قاسما مشتركا لدى الجميع فى كل مجالات الابداع فى الفكر والفن والأدب والقانون والتاريخ والسياسة والاجتماع ، ترى لماذ؟ هذا ما تحاول أن تجيب عنه هذه الدراسة .

حسن حنفى

أولا موانع الإبداع قبل شروطه .

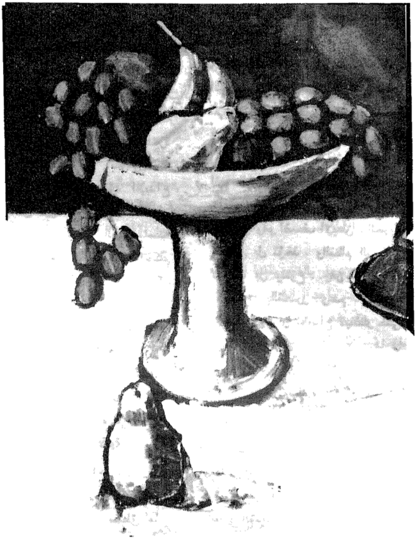
إن تحليل موانع الإبداع يسبق معرفة شروطه ومقوماته . فالسلب يسبق الإيجاب ، والقضاء على المعوقات شرط للتقدم والنهضة . وقد يكون أحد موانع الإبداع فى العالم الثالث هو وضع الإيجاب قبل السلب ، والبناء على أسس واهية ، ومحاولة السير والقدمان مقيدان . فسرعان ماينهار البناء أو يتوقف السير فى المكان أو يتم بخطى وئيدة أو يقع السائر إذا ما حاول الإسراع . وأن تجارب الاستقلال والنهضة لدى شعوب العالم الثالث لتثبت ذلك بعد أن تحول الاستقلال إلى تبعية ، والنهضة إلى تأخر وتسرب الاستقلال الوطنى ، اعظم إنجاز إبداعى سياسى فى القرن العشرين ، من بين الاصابع . لم يواكب الإنجاز الخارجى إنجاز داخلى ، ولم تتحول الثورة إلى دولة ، وكثرت الحروب الأهلية والطائفية والقبلية والعشائرية فى الوطن الواحد وعلى الحدود ، وعم الفقر واشتد القحط ، وتم تهريب الأموال إلى الخارج ، وانتشر الفساد . بل إن تجارب التنوير وعصور النهضة التى سبقت حركات التحرر الوطنى تم التراجع عنها وأصبحت هى أيضا كأنها عهود مضيئة فى التاريخ القريب ، يحن اليها المثقفون التقدميون كما يحن التقليديون المحافظون إلى عصور التراث الاولى فى التاريخ البعيد .

أصبحت الحسرة على مافات قاسما مشتركا لدى الجميع فى كل مجالات الإبداع فى الفكر والفن والأدب والقانون والتاريخ والسياسة والاجتماع . كانت النهضة قصيرة المدى ، وكان التحرر الوطنى قصير العمر فى شعوب تاريخية تحسب أعمارها بآلاف السنين فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية . وربما يرجع نجاح التجربة الأوربية فى عصر النهضة فى القرن السادس عشر أنها بدأت بالسلب والنقد والتحول من القدماء إلى المحدثين ، ورفض الكنيسة وأرسطو كمصدرين للمعرفة والتوجه نحو العقل والطبيعة لنشأة العلم والعقد الاجتماعى لنشأة السلطة . وبدأت التجربة الليبرالية الأوربية أصيلة من حيث النشأة ، وراسخة من حيث البنية ، وممتدة من حيث التكوين من عصر النهضة حتى الآن .

ثانيا : التبعية للتراث .

وأول مانع للإبداع فى المجتمعات التقليدية هى التبعية للتراث بمعنى تقليده وتقديسه دون تغييره وتجديده . فالتراث ابن العصر . وكل مرحلة فيه تعبر عن عصرها . ولما تغيرت العصور تغير التراث أيضاً . يمتنع الإبداع حين التمسك بتراث عصر سابق فى هذا العصر دون إعادة النظر فيه وقراءته من جديد ثم إبداع تراث جديد مواكب لهذا العصر . التراث كائن حى ،

الإبـــــــــــــداع



تفصيل من لوحة للفنان عباس شهدى

والحياة الاجتماعية . وحياة الشعوب كذلك . ولما كان التراث كالغطاء النظرى واللباس الفكرى فإن تطور الحياة الاجتماعية ، وحياة الشعوب كفيل بأن يمزق الأغطية الضيقة من أجل أغطية أوسع ولباس أرحب وإلا تشوه التطور الحى الجديد وضمر فى الشكل القديم حتى يذبل ويموت .

ويبدو هذا التقديس للتراث فى نظرة للتاريخ تجعل الماضى أفضل من الحاضر ، والسلف خير من الخلف ، والقديم أرقى من الجديد . وكلما مر الزمان وتقدم التاريخ فإن المسار بالضرورة يكون من الأكثر فضلا إلى الأقل فضلا فالزمان سلب ، والتاريخ يتجه نحو السقوط المستمر ، وكل جيل لاحق أقل قيمة وعلما وفضلا من الجيل السابق . فنترحم على الأجداد والآباء ، ونتحسر على الابناء والأحفاد . ومن ثم يصعب الإبداع لأن الإبداع هو خروج الجديد من القديم ، وتجاوز الواقع إلى ماهو أفضل ، ونظرة مستقبلية إلى الأمام فى ثقافة ، وتكوين ومنظور عكسى ، القديم فيه أفضل من الجديد ، والواقع الحالى أفضل من أى تغيير مستقبلى ، وقبول الأمر الواقع خير من حلم لا يتحقق .

كما يمتنع الإبداع عندما تكون وظيفة العقل والشعور وكل القوى الإبداعية فى الإنسان تبرير المعطيات السابقة الدينية أو السياسية ، وقبولها

بلا مراجعة أو نقد ثم إجهاد الذهن لإيجاد مشروعية لها ، معرفية وسلوكية . ولما اختلفت المعطيات وتباينت التبريرات وقع التصادم بين مختلف القوى الوطنية باسم الإيمان الدينى أو الشرعية السياسية والتبرير هو إعمال للذهن فى اتجاه واحد ، بإرادة موجهة دون عرض لبقية الاتجاهات وبيان سائر الاحتمالات بناء على طبيعة الموضوع ذاته . التبرير تخل للعقل عن دوره فى النقد ، وللإرادة عن اختيارها الحر ، واعتبار الحقيقة معطاة سلفا ، ومعطاة لى أنا وحدى ، وعلى الإطلاق . ومن ثم يمحى الحوار ، وتعم أحادية الطرف ، وينشأ التنازع ، ويتسابق الجميع على السلطة الدينية أو السياسية لإضفاء الشرعية عليها .

ثم تنشأ بالتدريج ، وبتراكم افعال التبرير . ثقافة السلطة وتصبح ملزمة للوعى القومى من خلال أجهزة الإعلام وبرامج التعليم وايديولوجيات الاحزاب السياسية ومقاييس المواطن الصالح . وعادة ماتكون ثقافة مركزية يتوحد فيها الله مع السلطان ، وتتحد فيها صفات الله مع صفات الحاكم ، العلم بكل شىء والإحاطة بكل شىء ، والقدرة على كل شىء ، تجب له الطاعة والولاء ، ويهب الثواب والعقاب وتختفى ارادات الافراد الحرة كما تتوارى ارادات الشعوب . المبدع واحد فقط هو الله ، فالإبداع صفته أو الحاكم . فهو الوحيد الملهم الحكيم ، المعلم والقائد . وتنشأ الناس على ثقافة السلطة ، ويصبح كل رئيس هيئة إلها لعالمه أو حاكما لشعبه ، عودا إلى التصور الهرمى التراتبى الموروث ، كل رئيس مرؤوس لمن فوقه ورئيس لمن تحته . وعلى قمة الهرم يتربع رئيس الرؤساء ، ملك الملوك ، إله الآلهة . وفى قاعدة الهرم يئن الناس ، وتضج مجموعة الشعب . فهى التى تطيع كل الرؤساء ولاتلعب دورهم .

ويمتنع الإبداع مادام أن هناك محرمات فى الثقافة الوطنية المتكونة من الموروث الثقافى مثل الدين والسلطة والجنس . والبديل عن الإبداع هو التسليم والطاعة والانقياد . ولما كانت هذه المقدسات هى اهم دوافع التحرك الفردى والجماعى ، ولايجوز الاقتراب منها ، توقف الإبداع فيها إلا سرا ورمزا وبحركات التواء دون مباشرة . فيطول الوقت ، ولا تتحول هذه المقدسات إلى موضوعات للإبداع ، تعبر عن ثورة الدين ضد الاضطهاد والاستغلال والتسلط والنفاق باسمه ، وثورة المظلومين ضد ظلم الحكام ، وشجاعة الناس للحديث عن المسكوت عنه كأحد مظاهر الشجاعة الأدبية ضد الخطاب المزدوج ، وثنائية اللغة العامة واللغة الخاصة . ان شرط الإبداع هو التعبير عن المكبوت ، وتفجير الطاقات ، وإطلاق القوى الحبيسة دون خوف او ترقب من أجل القضاء على الأوثان ، والكشف عن زيف الآلهة .

ويمتنع الإبداع من منطق الاستبعاد والطرد لأحد الأطراف والإبقاء على طرف واحد بمنطق إما ... أو ، منطق الإطلاق ، الصراع بين الحق والباطل ، بين الصواب والخطأ ، منطق الفرقة الواحدة الناجية ، وهلاك الفرق الضالة . يمتنع الإبداع عندما يغيب أحد طرفى المعادلة . فالحياة صراع بين الاضداد ، وكذلك الطبيعة بين السالب والموجب . شرط الإبداع إذن هو الابقاء على التوتر بين العقل والنقل ، بين الحرية والضرورة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الحاكم والمحكوم ، بين التهور والتقليد ، بين التقدم والمحافظة كما هو الحال فى الجدل الصينى دون الوصول إلى مركب بين النقيضين بالضرورة كما هو الحال فى الجدل الهيجلى الحوار الوطنى هو شرط الإبداع ، والمواجهة الحرة بين الإخوة الأعداء فى الفة الوطن .

وأخيرا يمتنع الإبداع فى جو الاستسلام للقهر العام والرضا بالأمر الواقع . فالقهر فى حد ذاته ليس مانعا للإبداع ، بل أن كبار المبدعين عاشوا فى أعتى نظم القهر أيام القيصرية فى روسيا ، والملكية فى انجلترا وفرنسا . انما الحرية الفردية شرط الإبداع ، حرية الضمير ، وحرية الإرادة ، وحرية الموقف ، وهو أضعف الإيمان . الحرية لاتعطى بل تؤخذ ، والنظام السياسى لايوهب بل ينتزع . ومن ثم ارتبط الإبداع بالتحرر وعدم القابلية للاستسلام . إن الإبداع لاينتظر حتى توجد الحرية بل هو الذى يوجدها فى ظروف القهر . فالإبداع عامل على التحرر وليس فقط نتيجة له .

ثالثا : تقليد الغرب .

ويمتنع الإبداع عند فريق آخر لتقليد الغرب والانبهار به والتبعية له . وهى نفس التبعية للقديم من حيث البنية الشعورية والموقف الحضارى . إلا أن التقليد أولا للقديم الذى به حل لمشاكل العصر فى حين أن التقليد ثانيا للجديد الذى به حل لمشاكل القديم وطغيانه على تحديات العصر . والتقليد للغرب يأتى نتيجة للانبهار به وبحضارته وبعلمه وبتطبيقات هذا العلم فى مظاهر الحياة المادية فى التكنولوجيا التى تحقق للإنسان اكبر قدر من الرفاهية خاصة وأن الإنسان

فى العالم الثالث مرهق فى حياته وضائع فى المجتمع بسبب نقص الخدمات العامة ووسائل الاتصال بالعالم . وقد يكون الانبهار بالغرب لما يمثله من مثل التنوير مثل العقل والحرية والمساواة والطبيعة والتقدم ثم إطلاقها دون علم بأنها مثل يتوقف على الحدود الجغرافية للغرب ، وتنكسر على أطرافه بل وتنقلب إلى تنوير مضاد ، من العقل إلى الخرافة ، ومن الحرية إلى الاستعباد ، ومن المساواة إلى الاستغلال ، ومن الطبيعة إلى الدين ، ومن التقدم إلى التخلف عندما يتعامل الغرب مع الشعوب خارج الغرب فى أفريقيا وأسيا وامريكا اللاتينية ، عندما تتعامل حضارة المركز مع حضارات الأطراف .

ونتيجة للانبهار بالغرب ينشأ النقل عنه من طرف واحد ، الغرب يبدع فى ظروفه وتاريخه ، والشعوب خارج الغرب تستهلك دون أن تبدع فى ظروفها وتاريخها ، الغرب يعطى ويؤثر ، والشعوب خارجه تأخذ وتتأثر . فتنتشر الثقافة الغربية خارج حدودها ، وبفضل سيطرته على أجهزة الإعلام والنشر ومراكز المال والبحث العلمى . ومع نقل التكنولوجيا والخبرة يتم نشر القيم ومعايير السلوك وأهداف الحياة . فيتم تغريب المجتمعات اللاغربية ، وتصبح امتدادا طبيعيا ومجالا حيويا للغرب . ويعود الاستعمار من جديد طواعية واختيارا هذه المرة بعد أن كان فى الماضى قسرا وقهرا . ولايمكن الفكاك منه بعد أن تحول إلى رؤية ومصلحة وحياة وبقاء لمجتمعات العالم الثالث على مختلف طبقاتها ، الحكام الذين يلاقون التأييد السياسى والعون للبقاء فى السلطة ، والطبقة المتوسطة ، ورجال الأعمال ورؤساء مجالس ادارات الشركات للذين يعملون فى اطار «الانفتاح» الاقتصادى والتقسيم الدولى الجديد للعمل ، والطبقة الدنيا التى يأتى ٧٠ ٪ من غذائها الرئيسى ، الخبز من الخارج ، وتئن تحت وطأة الحياة والصراع من أجل البقاء

ويمتنع الإبداع أكثر فاكثر عندما يتحول هذا النقل إلى تبنى نموذج واحد . فتقع المجتمعات الافريقية الآسيوية فى أحادية النمط . لا يوجد علم أو تنمية أو تجربة حداثة إلا فى الغرب ، مع أنه نموذج واحد فقط . اشتهر وخرج عن حدوده لظروف تاريخية خالصة ، الاستكشافات الجغرافية ، الاستعمار الحديث ، الهيمنة الاقتصادية والثقافية . وهناك نماذج متعددة معاصرة لاتقل نجاحا وإبداعا عن النموذج الغربى من داخل آسيا ، نموذج اليابان والصين والملايو وايران ، ونموذج الجمهوريات الإسلامية الآسيوية . فاليابان دائنة للولايات المتحدة وريئة الغرب ، وفى الصين أكبر معدلات للتنمية ، وفى الملايو انجح التجارب فى التحديث والتنمية ، وفى إيران ثورة شعبية إسلامية صامدة أمام الغرب ومتحدية له ، وفى الجمهوريات الاسلامية الآسيوية الناشئة سياسيا اكبر تجمع اسلامى صناعى إنتاجى حديث .

إن الإبداع لايتم خارج الثقافات المحلية . فلايوجد ابداع عالمى دولى يلقى الترحاب والعون والتقدير من المنظمات والهيئات العلمية الدولية وتعطى له الجوائز ، نوبل وغيرها ، اعتراف غربى بأن هذا الإبداع المحلى وصل إلى مستوى الإبداع العالمى أى الغربى . الثقافة العالمية ، والفن العالمى ، والأدب العالمى أسطورة تخلقها السيطرة على أجهزة الإعلام . ثم يتم تقليدها. فى الثقافات المحلية ، فتنشأ التيارات الفكرية والمذاهب الفنية الغربية خارج حدودها كمظهر من مظاهر الهيمنة عن طريق الثقافة والأدب ، سيريالية عربية ، ماركسية عربية ، بنيوية عربية ، شخصانية إسلامية ، شكسبير افريقيا ، بيتهوفن آسيا . الإبداع لايكون الا محليا ، وتكون عالميته فى صدق تعبيره عن أوضاعه المحلية . ليس شكسبير عالميا ويوسف ادريس محليا فى الأدب ، وليس ماركس عالميا والخمينى محليا فى السياسة . إن إعطاء جائزة نوبل فى الأدب لإبداع خارج الغرب لأنه وصل إلى مستوى الآداب العالمية هو إنكار للابداع ونقل لإبداع المحيط إلى إبداع المركز ، وبالتالى القضاء على خصوصيات الإبداع كمقدمة للقضاء على خصوصيات الشعوب .

ان الابداع الفردى والجماعى لايتم خارج العصر أى المراحل التاريخية التى تمر بها الشعوب بل يتم فى العصر وفى المرحلة . لايمكن القفز على المراحل أو التعبير عن مرحلة ولت وانقضت أو عن مرحلة أخرى مازالت قادمة . إن المجتمع التقليدى الذى مازال يتطور من مرحلة التقليد إلى مرحلة التحرر لايمكنه أن يتحول مباشرة وفى قفزة واحدة يقوم بها جيل واحد عملاق إلى مجتمع علمى دون أن يتحول تدريجيا إلى مجتمع ناقد ، واثق بالنفس ، عقلانى ، متحرر من التقاليد ، وواثق بقدرة العقل على الوصول إلى بدائل معرفية وسلوكية جديدة . ان لم يحدث هذا الانتقال التدريجى للمجتمعات من مرحلة إلى مرحلة وقعت الردة

والانكسارات ، وتحول المجتمع من السحر إلى العلم بعقلية السحر ، فيؤمن بالعلم إيمانه بالمعجزات ، ويتحول المجتمع من الإقطاع إلى الاشتراكية بعقلية الإقطاع ، وتحل الدولة محل الإقطاعى ، فتنهار الاشتراكية لصالح الليبرالية ، المرحلة الطبيعية الانتقالية بعد الاقطاع . والنماذج كثيرة من الاتحاد السوفيتى وأوربا الشرقية . الإبداع بالضرورة إبداع مرحلى تاريخى وليس إبداعا خارج التاريخ بدعوى اللحاق بالعصر .

أن الإبداع لايتم بالثقة بالنفس ودون إحساس بالنقص تجاه الآخر أو تجاه التاريخ ، لقد كان نتيجة للصلة بالغرب الحديث أن نشأ لدى شعوب العالم الثالث ، بالرغم من ثقلها التاريخى ، مركب نقص . فقد تم استعمارها واسترقاقها ونهبها والسيطرة عليها . كما نشأ عند الغرب عبر تكوينه المزاجى والتاريخى الطويل مركب عظمة منذ هيمنة الامبراطورية الرومانية على حوض البحر الابيض المتوسط ، شرقا وغربا ، شمالا وجنوبا مارا بالحروب الصليبية والاستكشافات الجغرافية والاستعمار الأوربى الحديث حتى نظام العالم الجديد ذى القطب الواحد وضرب العراق وحصار ليبيا ومذابح البوسنة والهرسك واستئصال شعب فلسطين بالطرد أو الموت وجوع الصومال وقحط السودان . الثقة بالنفس ضرورية للإبداع . فإنجازات الأنا فى التاريخ لاتقل عن إنجازات الآخر ، ولكنها مؤامرات الصمت وتزييف المعلومات أو غيابها هى المسؤلة عن ضياعها . كانت مصر القديمة والصين والهند وفارس والعراق وفلسطين منبع الحضارات والإبداع التاريخى تحول المسار إلى الاسلام الذى وحد بين شعوب المشرق والمغرب . ثم أتت الريادة الأوربية الحديثة لتقضى معرفيا وعمليا على إنجازات باقى الشعوب بعد استثمارها ، وتقضى على استقلالها وتنهب ثرواتها . ومع ذلك فالتحرر من الاستعمار إنجاز ضخم لهذا الجيل ، يعطيه مزيدا من الثقة بالنفس فى الماضى والحاضر ، ومظاهر النضال المستمرة لديه ورموزه ، الانتفاضة الفلسطينية ، نلسون مانديلا ، الثورة الاسلامية فى ايران ، النضال من أجل حرية المواطن وحقوق الإنسان ، وديمقراطية الحكم والتعددية السياسية .

رابعا : الانعزال عن الواقع

والمانع الثالث للإبداع هو الانعزال عن الواقع وإسقاطه من الحساب مع ان الإبداع أساسا هو العيش فيه والتأزم منه ووجوده كتجربة حية فى وعى المبدع . ويتجلى هذا الانعزال فى إسقاطه كلية من الحساب لحساب المنفعة الخاصة ، وتحويل الوطن إلى تجارتى ، والأمة إلى رأس مالى ، والشعب إلى سوق استهلاكى وعندما تغيب القضية العامة ، ولايعود الواقع العريض طرفا فى الوعى الفردى ينتهى الإبداع .

ويمتنع الإبداع كذلك ويصبح أجوف عندما يظهر الواقع بافتعال ونفاق ، وتكون مهمة المبدع الدفاع عن الوضع القائم وتبرير النظم القائمة ، وإيجاد المشروعية لرب الاسرة وكبير العائلة ، والقائد الملهم والأخ الاكبر ، والمجاهد الاعظم . والواقع نفسه هو الواقع فى العمق ، فى عمق الوعى الجماعى والشعبى ، فى عمق الضنك والفقر والقهر والاضطهاد . ومن ثم لا فن ولاثقافة ولا أدب لايواجه ولايناضل . الإبداع أحد صور النضال وأمضاها ، مواجهة بالكشف ، وفضح بالتعرية ، وقيادة للوعى القومى .

ويمتنع الإبداع فى ازدواجية الخطاب . عندما يضطر المبدع إلى استعمال الخطاب الموجب فى العلن ، والسالب فى الخفاء . الأول لتبرير السلطة التى يعمل فى كنفها ، والثانى لإبراء الذمة أمام الناس . الأول حرصا على لقمة العيش ، والثانى تأنيبا للضمير واعترافا أمام النفس . وتتفق ثنائية الخطاب مع ثنائية الفكر ، الظاهر والباطن ، مما يدفع المبدع إلى التقية . وفى الوقت الذى يتوحد فيه الخطاب العام والخاص ، العلنى والسرى ، الظاهر والباطن يتم الإبداع ، وتنطلق القوى الحبيسة عند الفرد والجماعة ، وتبدأ حركة المجتمع ، ويبدأ مسار التاريخ .

ولما كان الإبداع تعليما جماعيا أولا قبل أن يكون وعيا مستقلا فإنه يمتنع إذا تم الاستسلام لنظم التعليم التى تقوم على الطاعة والتبعية والتقليد ، والإبداع فى التقليد ، والجدة فى النسخ ، والابتكار فى التكرار . التلميذ نسخة من الأستاذ ، والمريد على طريقة الشيخ ، والناس على دين ملوكهم أفضل عام دراسى هو الذى لاتتم فيه المظاهرات بالرغم من حرب العراق وقتل أطفال الانتفاضة وشبابها ، وحصار ليبيا ، واحتلال سوريا ولبنان . وأفضل تلميذ من يحفظ دروسه ، وأفضل ابن من يطيع الوالدين ، وأفضل تائب من يعود عن غيه . الإبداع فى الاتباع . الإبداع بدعة ،

وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار .

فإذا ماشعر المبدع بتضييق الخناق وحصار النفوس ، وضاقت عليه الأرض بما رحبت وظن أنه لانجاة ولامفاز هاجر إلى الغرب إذا كان مبدعا وإلى بلاد النفط إذا كان تاجرا . وهناك يبدع لأن النظام يسمح بالابداع ، ويصل إلى أعلى المناصب أو يصبح من رجال الأعمال . ويحقق ذاته بعيدا عن وطنه وخارج مجتمعه ، وتصبح المؤسسة التى أبدع فيها هى الأهل ، والبلد الذى يعمل فيه هو الوطن . ولا مانع أن يأتى بين الحين والآخر إلى الوطن الأصل والمؤسسة التى تخرج منها عالما كى يقوم ببعض التجارب العلمية بالمجان أو ببعض العمليات الجراحية بلا أجر ، تفضلا وكرما واعترافا بالجميل ، وقد يتحول ذلك إلى مؤتمر للمهاجرين بالخارج لمد الجامعات الوطنية ومراكز الابحاث فيها بما تحتاج من مراجع وأجهزة أو لتمويل المشروعات الاستثمارية الجديدة فى عصر الانفتاح .

واذا ماضاقت أسباب الهجرة أو تعثرت أو استحالت ، فلا إبداع فى الداخل ولا إبداع فى الخارج يتحول لمبدع إلى الداخل ليفرغ أحزانه ، ويقضى على غمه وكمده فى الاغراق فى الدين والتصوف أو الجماعات الإسلامية النشطة لقلب نظام الحكم بالكامل حتى يتحول الإبداع من الصفر إلى اللانهائى ، من اللاشىء إلى كل شىء ، من العدم إلى الوجود . وقد يتم الإشباع للمبدع المحبط فى الإغراق فى المخدرات وخلق عالم وهمى يتم فيه إبداعه ، فالخيال خير بديل عن الواقع ، والحلم أفضل تجاوز للإجهاض ، وان لم يحدث تعويض فى الدين أو المخدرات يموت المبدع بحسرته ، غما وكمدا ، حسرة وألما ، كما يحدث للشعراء . ويشخص الطب ذلك بالازمة القلبية ، ويكثر علماء الاجتماع من دراسة الظاهرة كاحدى سمات العصر الحديث . فإن أصر المبدع على إبداعه دون الاغتراب فى المنفعة الشخصية أو تبرير الأوضاع القائمة أو استعمال الخطاب المزدوج أو الاستسلام لبيت الطاعة أو الهجرة إلى الخارج أو الهجرة إلى الداخل فإنه يثور ويغضب . فلا سبيل أمامه الا المبارزة بالسيف على طريقة المماليك وإثبات البطولة الفردية أمام نابليون . وهنا يصبح المبدع شهيد عصره ، كالحسين والحلاج وسيد قطب وشهدى عطية وعبد السلام المشد وغيرهم كثير . ان الإبداع لايكون إلا بالالتحام بالواقع وبمعرفة مكوناته ومساره ، والقوى المتحكمة فيه من أجل فهمه وحشد قواه ثم تغييره إلى ما هو أفضل . الإبداع فردى وجماعى ، إنسانى وتاريخى ، إرادى وطبيعى ، حر وحتمى يبدأ بالقضاء على موانعه قبل وضع شروطه . فالتقدم سلبا هو شرط التقدم ايجابا . خطوة إلى الوراء وخطوتان إلى الأمام أفضل من خطوة إلى الأمام وخطوتين إلى الوراء . ■

فسكونتى : سينما

موت وجحيم لكن الحياة سرعان ما تستعيد مسارها وما من موعظة اخلاقية هنا وما من تفاؤلية ساذجة ففسكونتى حقيقة واقعة فى السينما العالمية .

في إحدى اللحظات ـ المفتاح خلال القسم الاول من فيلم « لودفيغ أو غروب الآلهة » وبعد دقائق طويلة نشهد خلالها ما يمكننا اعتباره أكثر مشاهد التتويج الملكى السينمائية فخامة ، وإمعانا فى تصوير تفاصيل التفاصيل ، بعد مشاهد الضيوف ، واروقة القصر والاستعراضات والحلى وكل تلك الفخامة التى من الصعب تصور تلاؤمها التام مع حجم المملكة نفسها ، بعد ذلك كله ، تكشف لنا الكاميرا بحذق وبطء يد الملك لودفيغ الثانى وهى تتناول كأسا ، حيث يشرب الملك نخب تتويجه . فى تلك اللحظة بالذات ، يلاحظ المتفرج ـ شرط أن يدقق النظر ـ يد الملك وهى ترتجف بعض الشيء .. ومن يلاحظ تلك الرجفة ويربطها بما يتلو من احداث الفيلم ، سيدرك أنها رجفة القلق ، لا رجفة الفرح والنشوة .

لعل تلك اللقطة البسيطة ، والتى قد يمر بها الكثيرون دون انتباه ، تبدو أكثر قدرة على التعبير عن عالم لوتشينو فيسكونتى السينمائى بأسره ، أكثر مما هو حال أية لقطة أخرى ، اللهم إلا إذا استثنينا تلك اللقطة الاخرى الشهيرة فى فيلم « الموت فى البندقية » حيث ، حين ينهزم تادزيو ، الفتى الساحر ، فى العراك بالأيدى للمرة الاولى أمام رفيقه ، فى لحظة هى سينمائيا ، بداية إحساس آيشتباخ باليأس والهزيمة ، نرى فى مقدمة الصورة تلك الكاميرا الآلية وقد وضحت فيما ملأ الغبش خلفية الصورة ، حيث تادزيو مهزوما ورفيقه .

لقطتان تلخصان عالما سينمائيا بأسره . أو لنقل بالأحرى انهما لقطتان ، أكثر من اى فيلم بكامله ، وصية فيسكونتى الفنية : لقطة تصور القلق المخبأ خلف أعظم لحظات الفخامة والانتصار ، ولقطة أخرى تصور حتمية انتصار ما يتخذ شكل التقدم ، انتصار ضحيته الجمال والقدرة على الابداع .

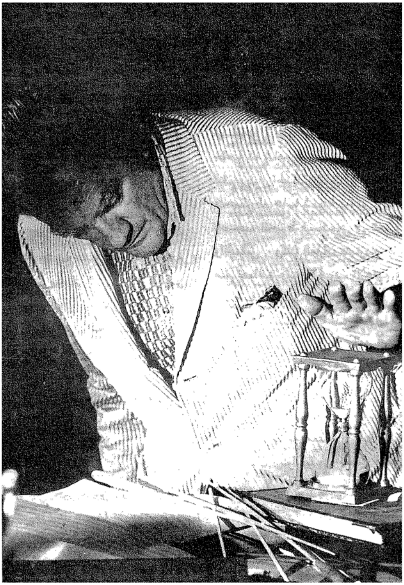
وإذا كان واضحا ان هاتين اللقطتين تحيلانا إلى جوهر اعمال الرسام بروغل من جهة (حيث من السهل علينا ان نكتشف ذلك القلق المعتمل على الوجوه حتى فى اكثر لحظات الصخب صخبا) ، وجوهر نظرية لوكاش فى الفن من الجهة الثانية (حيث يلح عالم الجمال الشهير ، لدى تحدثه عن توماس مان عن اهمية تلك الاعمال الكبيرة التى يكتبها بورجوازيون مصورين فيها ، شاءوا ام ابوا ، انهيار طبقتهم) فمن الواضح كذلك أنهما تحيلانا إلى اعظم لحظات الفن الكبير شفافية وعمقا .

والقرابة مع بروغل من جهة وتوماس مان من جهة ثانية ، هى واحدة من السمات الاساسية التى ميزت اعمال فيسكونتى على الدوام .

إبراهيم العريس

ناقد لبنانى ، له عدة مؤلفات فى الأدب والسينما ، وكان المشرف الثقافى على مجلة اليوم السابع.

الإنســــــــان المحـــــــاصر



فوسكونتى

التناقض فى كل مجال

واحدة من السمات الاساسية ولكن ليس كل السمات . فسمة اخرى من السمات المميزة لذلك السينمائى الايطالى الكبير ، هى التناقض ، والتناقض فى كل أبعاده الحياتية والفكرية والإبداعية على السواء . فذلك الإرستقراطى المنحدر من زواج جمع بين عائلة النبلاء الاولى فى ميلانو ، وعائلة أكبر صناعيين فيها (اسرتى فيسكونتى دى مودرونى من جهة الاب ، وايربا من جهة الام) سرعان ما اكتشف الماركسية فى باريس . وبعد ان كان صوفيا ذانزعة تضعه فى مصاف الفاشيين انخرط فى المقاومة ضد هؤلاء خلال الحرب . وهو اذ ظل لسنوات عديدة منعزلا فى وحدته منصرفا إلى تربية الخيول دون أدنى اهتمام بمصير اخوته فى البشرية ، صرح فى العام ١٩٤٣ ، اى بعد عام واحد من تحقيقه لفيلمه الاول « وسواس » بأنه إنما يريد تحقيق سينما « انتروبومورفية » اى سينما تهتم بالإنسان وحده وتجعله محور الكون .

بمثل هذه التناقضات امتلأت حياة فيسكونتى على الدوام ، فانعكست على القسم الاكبر من افلامه لكنها انعكست ايضا على اهتماماته الفنية الاخرى فهو ابدا لم يكتف بالاهتمام بالسينما ، بل كان على الدوام منصرفا لغراميه

الآخرين : المسرح والاوبرا . والواقع إنه إذا كان فيسكونتي قد برز أكثر ما برز ، على الصعيد العالمي ، كمخرج سينمائي فذ .. فان ما أنتجه سينمائيا ، كان اقل بكثير مما أنتجه في المسرح (نحو اربعين مسرحية من بينها اعمال لتشيكوف وسارتر وتنيسي ويليامز وجان كوكتو) وما أنتجه في مجال الاوبرا .

واذا كان الفصل قد ظل قائما حتى اواسط الستينيات بين فيسكونتي المسرحي ورجل الاوبرا من جهة ، وبين فيسكونتي الآخر : السينمائي ، فان الاعمال التي حققها صاحبنا ، منذ « الفهد » في العام ١٩٦٢ ، كانت ، مع بعض الاستثناءات القليلة ، أعمالا عرفت كيف تجمع بين المسرح والاوبرا في بوتقة السينما . ومع هذا فإن فيسكونتي كان قد حقق توجهه هذا قبل ذلك بعشر سنوات اي في العام ١٩٥٢ مع فيلمه « الحس » الذي أتى أشبه بأوبرا مأساوية منه بفيلم سينمائي ينخرط في المسيرة التي كان فيسكونتي قد حددها لنفسه منذ فيلمه الاول « وسواس » .

وقبل الوصول إلى اعمال فيسكونتي الاخيرة ، والتي يمكننا ان ننسبها بدرجات متفاوتة ، إلى تلك النزعة الشاملة في مجال الابداع السينمائي ، اي إلى ذلك الاتجاه الذي يمكننا ان نعد أصحابه ، خلال ربع القرن الاخير ، على أصابع اليد الواحدة : ستانلي كوبريك ، برتولوتشي كوراساوا ، بين رهط من السينمائيين الآخرين .. قبل الوصول إلى تلك الأعمال ، لابد من الرجوع قليلا إلى الوراء لنتابع مسيرة ذلك المبدع الذي قدم للسينما بعض اجمل كلاسيكياتها على اي حال .

منعزل و « شيطان » منذ الصغر :

ولد لوتشينوفيسكونتي ، كما أشرنا سابقا ، في ميلانو في اسرة نبلاء وبورجوازيين صناعيين في الثاني من تشرين الثاني من العام ١٩٠٦ ، وكان رابع اخوته ، وكان ابوه الدوق جيوزيبي فيسكونتي دي مودروني مولعا بالمسرح إلى درجة انه برفقة زوجته ، ام لوتشينو صنع مسرحا صغيرا في قصر العائلة بشارع تشيرفا ، كانا يقدمان فيه ، مع رهط من الاصدقاء ، حفلات عروض مسرحية بين الحين والآخر . في ذلك المناخ المفعم بطعم المسرح وببذور الثقافة البورجوازية الكبيرة وبالحياة المريحة نشأ لوتشينو وسط أخوته ، وكان منذ طفولته مرهف الحس ميالا إلى التأمل والعزلة ، لكن هذا لم يمنعه من ان يكون الاكثر « شيطنة » بين رفاقه الصغار في بعض اللحظات .

بين قاعة المسرح العائلي ، وصالة السكالا القريبة ذات المقاعد المخملية الحمراء ، ووسط كتبه وادوات التنكر المسرحية ، عرف فيسكونتي أول ميوله الفنية ، وهي ميول تمخضت لديه عن أزمة صوفية عارمة دفعته ، بعد اداء الخدمة العسكرية للهرب بعيدا عن العالم .. لكنه لم يدخل سلك الرهبنة بل انصرف إلى تربية الخيول مكرسا وقته . . لتحسين نسل تلك الخيول . . وهوكرس لذلك الاهتمام خمس سنوات انتهت به إلى الرحيل نحو باريس حيث سرعان ما انضم إلى بطانة سيدة الازياء وسيدة المجتمع الشهيرة كوكو شانيل ، التي عرفته على بعض اصدقائها من وجوه الثقافة والفن في باريس في ذلك الحين .

كان في تلك الآونة قد صار في الثلاثين من عمره . يوم اقترح بعضهم على كوكو شانيل انتاج فيلم يروي حياتها فقالت لفيسكونتي « أنا لا أثق إلا بك . . . هيا أذهب وناقش هذه المسألة فما كان منه إلا ان اتجه إلى هوليوود حيث - وكما قال بنفسه في حديث ادلى به لمجلة « الموندو » الرومانية في خريف العام ١٩٧٤ - « لم انجح في تحقيق اي شيء . . لكني اكتشفت ان هوس صنع افلام سينمائية قد تملكني بالفعل ، وصار هاجسا يؤرقني ، فقدمتني كوكو شانيل إلى جان رينوار وفي تلك اللحظة بالذات انقلبت حياتي كلها » .

في ذلك الحين كانت فرنسا تعيش ذلك الغليان السياسي والثقافي الذي مهد لتشكيل الجبهة الشعبية في العام ١٩٣٦ ولقد كان ذلك الغليان ، بالنسبة إلى فيسكونتي ، عاملا حاسما في تكوينه ، خاصة انه شاهد على الشاشات الفرنسية فيلم رينوار الجديد (آنذاك) « طوني » فتحمس له حماسا شديدا . وبين رينوار وصحبه انخرط فيسكونتي في العمل والحماس . وكان الغليان قد ازداد حدة مع تصاعد وتيرة الحرب الاهلية في اسبانيا . أما بالنسبة لفيسكونتي ، فيمكننا ان نضيف إلى هذه العوامل ، زيارته لأميركا التي عادت به خائبا إذ بدت له الحياة الاميركية حياة شاحبة . . وهو بعد ان اشتغل مساعدا لرينوار وقد قرر من الآن وصاعدا عدم مبارحة اوروبا ، توجه مع معلمه إلى ايطاليا ، حيث كان رينوار ينوي تحقيق اقتباس سينمائي لأوبرا « لا توسكا » في فيلم استكمله فيسكونتي بالاشتراك مع كارل كوش ، اثر عودة رينوار إلى فرنسا هربا من الحرب التي اندلعت .

ولدت وستموت على يديه

ولما كان فيسكونتي قد انخرط جديا في الحياة السينمائية ، سرعان ما وجد في التعاون مع مجلة « تشينما » التي كان يصدرها فيتوريو موسوليني وتنطق باسم اليساريين السينمائيين ، مجالا له

للتعبير عن ولعه بذلك الفن ، وكان التيار المتحلق من حول« تشينما » يعلن صراحة انتماءه إلى تيار واقعى ينحدر من النزعة « الحقيقية » التى صبغت اعمال الكاتب جيوفانى فيرغا (١٨٤٠ ـ ١٩٢٢) الذى يعتبر فى ايطاليا من اكبر كتاب القرن التاسع عشر (وهو الكاتب الذى سيقتبس منه فيسكونتى فيما بعد ، الخطوط الاساسية لفيلمه « الارض تهتز ») .

وانطلاقا من هذا الميل ، كان من الطبيعى لفيسكونتى حين فكر فى تحقيق اول فيلم سينمائى له ، ان يعمد إلى اقتباسه من احدى روايات فيرغا . ولكن ، لما كانت اعمال فيرغا مشبوهة فى نظر الرقابة الفاشية ، رفضت هذه الاخيرة الموافقة على المشروع .. فاضطر فيسكونتى للتحول إلى مشروع آخر ، يقوم على اقتباس لرواية امريكية كان رينوار قد اعطاه ترجمة مخطوطة لها ، هى رواية « ساعى البريد يدق الباب دائما مرتين » لجيمس كين . ولقد كتب فيسكونتى اقتباسه لتلك الرواية بحذق جعل ما تقوله يفلت من براثن الرقابة . والمشروع الذى كان قد بدأ فى العام ١٩٤١ تحقق فى العام التالى عبر فيلم « وسواس » الذى لم يكن اول فيلم يحققه فيسكونتى وحسب ، بل كان اول فيلم ينتمى إلى تيار « الواقعية ـ الجديدة » الايطالية ويقطع مع الانتاج السائد فى السينما الايطالية التى كانت تصنعها بورجوازية جعلت من نفسها عبدة للنظام الفاشى وجعلت من السينما أداة للكذب ولتزييف الحياة وواقع الحياة .

مع فيسكونتى ولدت « الواقعية ـ الجديدة » لكنها ستموت ايضا على يديه ، بعد ذلك بعشر سنوات ، اى مع تحقيقه لفيلم «الحس » وخلال تلك السنوات العشر ، سينجز فيسكونتى فيلمين آخرين : « الارض تهتز » (١٩٤٨) و « الاجمل » (١٩٥١) .

ولدت « الواقعية ـ الجديدة » .. اجل . ولكن الآن ، وبعد كل تلك السنوات ، ومع إدراكنا ان كل تصنيف فى عالم الابداع ليس اكثر من توافق على حد ادنى مشترك ، يمكننا ان نقول فى معرض الحديث عن أفلام فيسكونتى الأولى ، ان ايا منها لم يكن منتميا إلى « الواقعية ـ الجديدة » بحذافيرها . فإذا كان فيسكونتى فى « وسواس » قد صنع « سينما اخرى » غير تلك السائدة ، فان اهمية هذا الفيلم تكمن فى المناخ والبيئة اللذين يصفهما ، اكثر مما تكمن فى الحبكة التى تسيطر عليها قدرية هى اقرب إلى الابتذال الميلودرامى منها إلى اية واقعية . فأى واقعية جديدة ياترى فى حبكة عن امرأة وعشيقها يقتلان زوج المرأة مصورين الجريمة وكأنها حادث سيارة . ثم ينتهى بهما الامر ، بدلا من العيش فى سعادة ، إلى الموت فى حادث سيارة شبيه بالحادث الذى غلفا به مقتل الزوج ؟

واضح ان مثل هذه الحبكة ما كان لها ان تنتج اى عمل جدى بين يدى مخرج آخر (وهو أمر يتضح من خلال الاقتباس الذى كان الفرنسى بيار شينال قد حققه عن نفس القصة قبل فيسكونتى بأعوام فى فيلم عنوانه « المنعطف الاخير ») ، لكن الحبكة ، بين يدى فيسكونتى ، لم تكن أكثر من ذريعة تسهل تصوير مناخ اجتماعى .

وهى نجحت فى هذا ، بل نجحت إلى حد كبير ، إلى حد جعلها تؤسس لمدرسة سينمائية قدر لها ان تستمر لأكثر من عشر سنوات .

ثورة الصيادين اليائسة

إذن ، ما يعنينا هنا ، أكثر من كونه بداية لـ « الواقعية ـ الجديدة » ، ما يعنينا فى « وسواس » هو انه كان العمل الاول المبنى على اسلوب يستعير بعض ملامحه من جان رينوار تحديدا ، العمل الاول الذى سيجر وراءة تلك الدزينة ونصف الدزينة من الافلام الفيسكونتية خلال نحو خمسة وثلاثين عاما تالية . غير ان فيسكونتى ، وكما قال أكثر من مرة فيما بعد ، كان يفضل لو كان قد بدأ مع اقتباس عن رواية « فيرغا » ، تلك الرواية التى كانت الرقابة الموسولينية قد رفضت تحويلها فيلما . ولكن لا بأس . ففى العام ١٩٤٥ سينتهى موسولينى ورقابته ، وبعد ذلك بعامين سيعود فيسكونتى لاحياء مشروعه ، لاحياء رواية فيرغا التى تتحدث عن صيادين صقليين ، لكنه هذه المرة كان ينوى ان يكون ذلك المشروع بداية لثلاثية يتبعها فيلمان ، واحد عن اوضاع عمال مناجم الكبريت والثانى عن أوضاع الفلاحين ، وكل ذلك فى إطار تلك الجزيرة البائسة المرمية فى اقصى الجنوب الايطالى .

نعلم ان فيسكونتى لم يحقق من ثلاثيته سوى جزئها الاول .. ولكن لا بأس ، فالمرء يتصور الآن بصعوبة ما كان من شأن فيسكونتى ان يقوله فى الحلقتين الاخريين . فـ « الارض تهتز » الذى اخذ خطوطه الرئيسية من « فيرغا » ومناخه العام المفعم بالشاعرية . من اجواء المدرسة السوفياتية التى ازدهرت بعد الثورة (اجواء دوفجنكو إلى حد كبير ، وايزنشتاين إلى حد ما) ، « الارض تهتز » قال الكثير ، بل وأسس لتلك السينما الاجتماعية الشاعرية التى

تقول الواقع ولكن عبر نظرة فنان شاعر ، عبر احاسيس مثقف كبير صمم على ان يكون الانسان فى علاقته مع الانسان من جهة ، وفى علاقته مع الطبيعة من الجهة الثانية ، موضوعه الاول ، هنا ، ينبغى ان نقول بأن التشاؤم الذى يسيطر على نهاية الفيلم (وهى نهاية مفتوحة على اى حال) كان هو الذى انقذه من الوقوع فى براثن واقعية انتصارية هى اساسا ضد الواقع الحقيقى . وبهذا المعنى ، ومنذ ذلك الفيلم ، يمكن الحديث عن تلك القرابة بين فيسكونتى وتوماس مان .. القرابة التى كانت فى ذلك الحين هلامية وتتصل ببعض الخطوط العامة لا اكثر ، لكنها ستزداد فيما بعد ، بل وبعد ربع قرن ، اتضاحا وقوة .

فى « الارض تهتز » الذى يتحدث عن ثورة يائسة لعائلة صيادين ضد مستغليهم ، يمكننا ان نلمح احساس فيسكونتى العميق بابتكارات المعلمين السوفيات ، لكننا نلمح فى آن معا احساسه الاعمق بشاعرية مارسيل بروست (كان فيسكونتى قد قرأ « من جانب سوان » وهو بعد فى الثامنة عشرة) ، وادراكه المعمق لسيرورة الصراع الاجتماعى .

كان « الارض تهتز » كما يراه المؤرخ مارك فيرو ، اسهاما أساسيا « فى فهم المسألة الجنوبية الايطالية » . وعنه قال فيسكونتى : « لقد كنت أستشعر حاجة اساسية لفهم ما كانت عليه الاسس التاريخية والاقتصادية والاجتماعية التى ترتكز إليها مأساة الجنوب ، والواقع ان قراءتى لأعمال غرامشى اكثر من اى شىء آخر ، هى التى وفرت لى الحقيقة حول مشكلة لا تزال حتى الآن تنتظر من يحلها حلا حاسما . لقد فهمت من غرامشى ان مشكلات الجنوب إنما هى مشكلات مجتمع يتفكك ومشكلة سوق كولونيالية النمط فى منطقة تخضع لاستعمار الطبقة القائدة فى الشمال ... » .

ومن الواضح هنا ان فيسكونتى انما احتاج إلى الادلاء بهذا التصريح الذى لولاه ، ورغم كل شىء ، ما كان هذا الترجيح السياسى . بمعنى ان الفيلم نفسه اذا كان يقول هذا ، فان الجوانب الفنية فيه تبدو مرجحة على جوانبه المحض سياسية . وبهذا المعنى وحده يمكن النظر إلى « الارض تهتز » على انه البداية الاولى الحقيقية للسينما التى ستصير فيما بعد سينما فيسكونتية .

فشل تجارى وأم طموح

ومع هذا حقق « الارض تهتز » فشلا ذريعا . فشلا اضطر فيسكونتى إلى الانتظار ثلاث سنوات اخرى قبل ان يحقق فيلمه التالى « الاجمل » .. وهو فيلم يبدو من القراءة الاولى له وكأنه يحيد عن ذلك الدرب الذى اختطه فيسكونتى لنفسه ، والذى سيعود اليها مرة اخرى (واخيرة ؟) فى « روكو واخوته » (١٩٦٠) . اما الآن ، فانه يعود ليلتقى مع « وسواس » من حيث التركيز على العنصر الدرامى والحسى فى علاقة الانسان مع احداث مجتمعه .

اقتبس فيسكونتى سيناريو « الاجمل » من فكرة كتبها سيزار زافاتينى (الرائد الادبى لتيار الواقعية - الجديدة) . لكنه عاد واشتغل عليها مع معاونته سوزوتشيكى داميكو ، ومع فرانشيسكو روزى الذى كان قد بدأ عمله كمساعد له فى « الارض تهتز » وعلى هذا النحو ، حول فيسكونتى الشخصية التى اقترحها عليه زافاتينى ، شخصية الام البورجوازية ، حولها إلى امرأة من الشعب ، مما اتاح له فرصة طيبة لاقامة التعارض بين بيئتين : عالم العمال من جهة ، والعالم المزيف لمصانع الاحلام من الجهة الثانية (على حد تعبير الناقد السويسرى فريدى بوش) . والأم التى نحن بصددها هى أم ككل الأمهات الاخريات تستجيب لنداء مخرج سينمائى راغبة فى أن تحصل ابنتها ذات الستة اعوام على دور فى احد الافلام . وهى ترى ان حصول طفلتها على الدورسيكون انتقاما لهما من غائلة الايام إذ سيعطيهما الثروة والجاه معا ، ولهذا نراها لا تتراجع امام اى امر فى سبيل الوصول إلى غايتها .

على يدى فيسكونتى جاء هذا الفيلم اعمق بكثير مما كان بامكان المرء أن يتوقع .. ولا سيما من خلال الجانب الآخر منه . فالفيلم ، إذا كان زافاتينى قد صاغه على شكل عمل نقدى ضد المجتمع المزيف ، فإن فيسكونتى قد تمكن من تحويله إلى عمل ينتقد المجتمع ، لكنه فى الوقت نفسه يمجد الفن ، اى يمجد ذلك التغيير الذى يمكن للفن ان يحدثه فى حياة الانسان بل وفى وجوده الشكلى والمضمونى معا . وهو نفس الموضوع الذى سيعود إليه فى « الموت فى البندقية » بعد ذلك بنحو عشرين عاما .

مع فيلم « الاجمل » الذى لن يكون من المبالغة القول أن اعظم ما ميزه إنما كان اداء آنا ما نيانى فى دور الام ، كان فيسكونتى قد ختم - مؤقتا - لأنه سيعود فى « روكو » - مرحلة اولى واساسية فى حياته السينمائية ، وختم فى الوقت نفسه تلك « الواقعية - الجديدة » التى يمكننا الآن ان نقول

بضمير مرة انه كان مخترعها المزيف ، ونبيها الضال .

فبعد « الاجمل » ومع فيلم « الحس » .. لن يعود هناك فيسكونتي مسرحيا أوبراليا، وآخر سينمائي واقعي .. سيصبح الاثنان واحدا .. واحدا يثرى السينما بأعمال جمعت بين المسرح والاوبرا وفن الصورة المتحركة ، وابدا لم ينته بها الامر للضياع بينها ، إلا فى لحظات يسيرة للغاية .

على اى حال لا يعنى هذا ، على الاطلاق ، ان محصلة المرحلة الاولى من انتاج فيسكونتي كانت على تلك السلبية التى تدفع صاحبها إلى التغيير الجذرى .. فـ « الحس » حتى وإن كان يختلف عن الافلام الثلاثة الاخرى التى سبقته ، يحمل من الثلاثة بذورا وسمات لا تخفى على المتابع المدقق . وبهذا المعنى يمكن الإشارة إلى ان « الحس » لم يكن عبارة عن « قطيعة » فى المسيرة الفيسكونتية ، بل كان تأكيداً لها .. منعطفا يشير إلى استكمال للدرب ضمن اطار آفاق جديدة .

عوالم الليل

يختلف فيلم « الحس » الذى حققه فيسكونتي فى العام ١٩٥٢ ، عن الافلام الثلاثة السابقة له ، اختلافات جذرية ، لكنه يقترب بشكل أساسى من معبودين لفيسكونتي : اوبرافردى ، والمسرح الشكسبيرى . فمع « الحس » بدأ فيسكونتي يبرز ما كان أعطى عنه إشارات فى « الارض تهتز » : بدأ يظهر ذلك الطغيان الشاعرى الذى اخذ منذ ذلك الحين يهيمن على اعماله . غير ان هذا الطغيان الشاعرى ، الذى أخذ – فى « الحس » وفى « الليالى البيضاء » من بعده فى العام ١٩٥٧ – طابعا رومانسيا ليليا ، جعل « الليالى البيضاء » ينتسب إلى نوفاليس وعوالمه الليلية ، اكثر مما ينتسب إلى دوستويفسكى ومناخاته النفسانية ، فإنه أى الطغيان الشعرى سيعود ابتداء من « الفهد » فى العام ١٩٦٢ ، ليتخذ طابعا يمكننا ان نسميه – تجاوزا – بالرومانسية الاستسلامية . فما سنراه منذ « الفهد » وحتى « عنف وعاطفة » (بل وحتى « البرىء » وان ضمن حدود) ، إنما هو تصوير لأزمة عالم ينهار ، عالم هو رمز للجمال والهدوء والتناسق والانسجام يبدأ بالذوبان مستسلما امام الجديد الطارىء . وهنا عند هذا المنعطف بالذات تأتى « واقعية » فيسكونتي لتتفوق على رومانسيته ، فتظهر وكأنها استسلام من فناننا امام طغيان جديد محتم .

نقول « واقعية » فيسكونتي ، ونضع الكلمة بين هلالين ، لاعتبارات عديدة ، ربما كان اولها ان فيسكونتي نفسة كان يرى ان ثمة « واقعيات » بقدر وجود ثمة فنانين فى هذا العالم .. فالفن لا يمت بأية علاقة لأى واقع جاهز مرسوم سلفا . الفن هو ابن كل واقع خاص ، ابن رؤية كل فنان لواقعه وحتى لواقعه الجماعى المحيط به . وهى حقيقة سيؤكد عليها فيسكونتي مرة جديدة مع كل فيلم جديد يحققه ... لكنه سيؤكد عليها بشكل متفوق فى تلك السلسلة السينمائية التى تضم معظم افلامه لا كلها ، وتحديدا « الحس » (١٩٥٢) « الفهد » (١٩٦٢) ، « الملعونون » (١٩٦٨) « الموت فى البندقية » (١٩٧٠) ، « لودفيغ أو غروب الآلهة » (١٩٧٢) ، « عنف وعاطفة » (١٩٧٤) ، فهذه الافلام هى التى صنعت فيسكونتي الذى نعرفه ، فيسكونتي الذى يؤمن أن الفن قلق وتساؤل ، لا يقين واجوبة جاهزة .

حركة هابطة :

« الحس » هو قبل اى شىء آخر ، فيلم عن السقوط ، فيلم يصور الحركة الهابطة لنفسين ولإنسانين . وازاء هذا السقوط الذى لن يكف فيسكونتي عن العودة إليه مرارا وتكرارا فى أفلامه اللاحقة . لا تعود ذات اهمية كبيرة تلك الحبكة التى تتحدث عن حدث يجرى فى العام ١٨٦٦ فى البندقية وهى تحت الاحتلال النمسوى ، حيث يبدأ الفيلم (وهو امر له دلالته) بتقديم اوبرا لفردى ، ويكون التقديم مناسبة لاظهار المتفرجين عواطفهم الوطنية ، كما المركيز اوسونى ، احد قادة المقاومة ضد المحتلين ، لاستفزاز ضابط نمساوى لدى خروجه ، فيكون من ابنة عمه الكونتيسة ان تتعرف على الضابط الوسيم متدخلة لإنقاذ ابن عمها ، فيغويها الضابط .. وينتهى الامر بالاثنين إلى الدمار : تدمره ويدمرها ويسقطان معا .

ضمن اطار هذه الحبكة ، وكما سيفعل لاحقا ، يصور فيسكونتي فيلمه على مستويين متداخلين فى بعضهما البعض : مستوى الفرد ومستوى التاريخ . وواضح ان ما ينحو فيسكونتي لتبيانه من خلال تصويره للعلاقات العاصفة بين الافراد ، إنما هو توجه مزدوج ، والفعل الذى يمارسه التاريخ على مصير الافراد ، والفعل الذى يمارسه الافراد على مصيرهم ومن ثم على التاريخ .

ولما كان التاريخ فى تغيراته منذ أواسط القرن الماضى ينحو ، فى حركة تزداد تكثفا إلى سحق الافراد لصالح

مسيرته ، كان من الطبيعى للافراد ان يخضعوا لذلك التوجه ، دون مقاومة او مع شىء من المقاومة (والفارق هنا نابع من موقف المخرج نفسه) . وهذه المقاومة تتفاوت ، بالطبع فى الشكل الذى تتخذه .. غير ان سلوكها العابث كما فى « الغريب » (١٩٦٧) المقتبس من البيركامو ، لا يشكل تيارا رائجا لدى فيسكونتى . بل ربما كان الموت (الجسدى والمعنوى على السواء) هو الحل (كما فى « الموت فى البندقية » حيث لم يعد أمام غوستاف فوت آيشنباخ سوى الرحيل وهو يرى عالما بأسره ينهار أمام ناظريه) .

لكن الصراع فى « الموت فى البندقية » غائب ... من هنا يمكن النظر إلى هذا الفيلم على انه الاقل شكسبيرية ، بين افلام فيسكونتى ، ولعله بهذا المعنى الاكثر اقترابا من دوستويفسكى ، على الرغم من اقتباسه من توماس مان .

ومن المفيد هنا ان نلفت الانتباه إلى ان كل هذه الاحالات إلى الادب فى خلال الحديث عن دوستويفسكى ، ليس امرا عبثيا ولا مجانيا . فالادب هنا متداخل معها وكما الاوبرا والشعر . ثم أو ليس الفن التشكيلى حاضرا ، ومنذ بعض اجمل لقطات « الارض تهتز » مرورا بالمناخ التشكيلى المهيمن على « الحس » ثم على « الليالى البيضاء » وصولا إلى ابرز لحظات « المعلونون » وتعبيرية « الموت فى البندقية » ؟

السينما الشاملة :

لهذا المعنى نقول ان سينما فيسكونتى هى الاشمل بين سينمات كل المخرجين الآخرين . فإذا استثنينا ستانلى كوبريك وجون فورد وبرتولوتشى ، سيكون من الصعب علينا أن نعثر على مخرج اهتم بجعل السينما مشتملة على الفنون كلها بقدر ما صنع فيسكونتى . وبهذا المعنى - ولأن سينما فيسكونتى لم تكن ابدا سينما متقشفة ، تسير تبعا للمواصفات التى يرسمها التيار المسمى بـ « الواقعية الجديدة » - يمكن النظر إلى سينما فيسكونتى بكونها لا تخضع للتصنيف (وقياسا على هذا هل يمكننا على اى حال ، ان نجد خانة جاهزة نلصق فيها اعمال شكسبير ، أو كتابات توماس مان ، أو بيراندللو اوبروست أو جويس .. إلخ ؟) . اعتقادنا راسخ فى ان سينما فيسكونتى تقدم الرد الاكثر اقناعا على ان الشرط الاول لقيام العمل الفنى الحقيقى ، يقوم فى جعله خارج كل تصنيف واعتبار التصنيفات نوعا من توافق الحد الادنى الذى يقام لأسباب اكاديمية بحتة .

عبر « الليالى البيضاء » (١٩٥٧) الذى أتى تاليا لـ « الحس » أكد فيسكونتى مرة أخرى أن علاقته بأى عمل ادبى يقتبسه سينمائيا ، إنما هى علاقة تبادلية . فـ « الليالى البيضاء » كما صورها فيسكونتى تختلف ، وربما جذريا ، عن الحكاية الدوستويفسكية التى تحكى عن ذلك الحالم الذى يمضى بصحبة عاشقة منتظرة حبيبها ، ليالى طويلة من ليالى شمالى روسيا المضيئة .

أن الموضوع الذى امامنا هنا هو بالطبع موضوع الغرام والانتظار والافتتان والخيبة . لكن البطل الرئيسى للفيلم هو الجسر الصغير الذى يعبق بالسحر ، ويرسم عليه - كما يقول فريدى بواش - « باليه عواطف حقيقى » . ولكن أكثر من هذا نقول ان « الليالى البيضاء » هو صورة للابهام بل وسحر الابهام صورة لذلك اللايقين الذى يجعل كل فيلم لفيسكونتى مجرد علامة سؤال .

والسؤال هنا عن المكان ، عن سحر المكان وتوزع الاحاسيس البشرية على الزوايا وأطراف الجسر والارض التى تمر عليها العاشقة . وبعد هذا هل يعود من المهم حقا ان تنتهى العلاقة البيضاء ، بخاتمة سعيدة كانت ام تعيسة ؟ .

فى اعتقادنا أن نهاية « الليالى البيضاء » رغم انغلاقها الحدثى ، نهاية معلقة . فإذا كان اللقاء بين « بطليها » مستحيلا فإن المنطق (منطق العمل نفسه لا المنطق الخارجى) يقول لنا ان لا شىء انتهى ، لأننا لسنا هنا امام اتحاد روحين بل امام بحث تمارسه كل روح على حدة .

ورغم هذا الاقتراب مازلنا بعد بعيدين جدا عن فيسكونتى الآخر ، الذى كما سوف نرى لا حقا ، سيتجلى خاصة فى « الثلاثية » . أما هنا ، فلدينا ما يشبه المفاتيح الاضافية لولوج الجانب المخفى من عالم « الحس » .. فإذا كان « الحس » فيلما عن السقوط والانانية ، فـ « الليالى البيضاء » فيلم عما لدى الروح من جوانب . فالروح ، أى روح وكل روح ، ليست فى نهاية الامر شيئا نهائيا مصاغا سلفا . الفرد ، كما لدى شكسبير وكما لدى توماس مان . روح الفرد هى داخله وهى تاريخه . والصراع الحقيقى ينشب فى الداخل . الخير والشر فى داخل الروح الواحدة .وكذلك الرغبة فى الجديد وفى الحفاظ على القديم فى آن معا .

وعلى هذا النحو إذا كان الصراع فى « الحس » وفى « الليالى البيضاء » يتخذ شكل صراع بين سمتين للروح كل منهما متمثلة فى فرد على حدة ، لابد لنا ان نلاحظ ان السمتين موجودتان ، ايضا

داخل كل فرد . وهذا الانوجاد الذى كان جنينيا ، ولكن حقيقيا ، منذ صفى فيسكونتى حسابه مع « الواقعية الجديدة » التى تميل بالأحرى إلى تقسيم العالم بين خير وشر ، بين أسود وأبيض ، سيضحى اساسيا منذ « روكو واخوته » ، فمن هنا وصاعدا سيصبح ثمة شخصية مركزية تتحمل لوحدها عبء كل الصراعات التى تخوضها « فيما بينها » الصراعات الاخرى . ولا نعتقد اننا هنا بحاجة إلى القول بأن الشخصية المركزية هى الشخصية الواقعية أما كل الاخرى فليست سوى التنويعات عليها .

نهار الواقع ولكن ...

الشكل الخارجى لـ « روكو واخوته » يغرينا بالقول بأن فيسكونتى انما يعود مرة اخرى إلى بعض العوالم التى ميزت « الواقعية الجديدة » . فهو هنا خرج من قصر « الحس » ، وليل « الليالى البيضاء » ، لينتمى إلى نهار الواقع الاجتماعى .

عندما حقق فيسكونتى « الارض تهتز » كان يريد لذلك الفيلم ان يكون حلقة أولى فى ثلاثية هدفها الأبعد تصوير جوانب عدة فى الواقع الاجتماعى الايطالى . وإذ فشل المشروع ، صار من الطبيعى أن ينظر بعض النقاد إلى « روكو » نظرتهم إلى المشروع نفسه : كفيلم عن الواقع الاجتماعى يتخلى فيه المخرج عن مناخاته « الشاعرية » و « الاوبرالية » و « المسرحية » غير أن هذا الاعتبار فيه ظلم لهذا الفيلم فادح ، صحيح ان « روكو واخوته » (١٩٦٠) فى شكله الحدثى ، بل وفى مناخه العام يرسم صورة قاسية بل وميلودرامية لوضع اجتماعى ايطالى ما . فهو يقدم حكاية عائلة روزاريا التى تتجه إلى ميلانو حيث تبدأ الحياة بالانتظام شيئا فشيئا .. غير أنها حياة تنتظم على انقاض التماسك العائلى .. ومن هنا ، عبر الاحداث ، وعبر العلاقات المتشعبة (بما فيها علاقات زنى مع المحارم) ، يتحول الفيلم من فيلم يريد أن يتحدث عن الواقع الاجتماعى ، ليصبح مرة اخرى فيلما عن السقوط . فإذا استثنينا الأخ تشيرو الذى يضحى عاملا لدى « الفا ـ روميو » ، ويكتسب وعيا سياسيا واضحا ، نلاحظ ان الشخصيات الاخرى جميعها تسقط ، فهل نحن هنا امام امثولة اخلاقية ؟ لو كان نفس هذا الفيلم يحمل توقيع لاتوادا أو كومنشينى ، أودى سيتا ، لكان لنا ان نقول : نعم ، أننا امام امثولة اخلاقية أو لكان من الطبيعى للفيلم ان يحمل عنوانا آخر هو « تشيرو واخوته » . لكن فيسكونتى جعل من روكو شخصيته المحورية : روكو الهادىء اللامتمرد ، والذى يعتقد بأن الطيبة وحدها قادرة على تغيير العالم . أنه يعانى بألم ويحن إلى لوكانيا ، مسقط رأسه « ارض الزيتون وقوس قزح » وروكو هو الخاسر ، على الرغم من كل نواياه الطيبة . الخاسر بالمعنى الذى تحمله كلمة « سقوط » نفسها . من هنا ، وتجاوزا للواقع الاجتماعى الذى يصوره فيسكونتى بدقة وبالتفصيل ، نتساءل : أو ليس روكو هو مركيزة « الحس » و غوستاف فون آيشنباخ ، بل ولودفيغ فى « سقوط الآلهة » ، وبيرت لا نكاستر فى « عنف وعاطفة » ؟

مرة اخرى نجد انفسنا أمام حكاية السقوط ، أمام ذلك الميل ، الذى صوره فيسكونتى دائما ، الميل القائم فى استهلاك الكائن لذاته . ابطال فيسكونتى يستهلكون ذواتهم وروكو لا يشذ عن هذه القاعدة . بل هو يرسم الخطوط الأولى والأكثر وضوحا لترسخ مسيرة الصراعات فى الداخل ، على شكل دوخان وهذيان داخليين ، وعلى شكل مسيرة محتمة ، يتلقاها الخائفون منها دون قدرة على ردها .

وكأننا هنا نصف امير فيلم « الفهد » وصفا دقيقا .

أمير مثقف يتأمل :

منذ افلامه الاولى كانت علاقة فيسكونتى مع الأدب علاقة مثمرة ، ففيلمه الاول « وسواس » اقتبس من الاميركى جيمس كين و « الارض تهتز » اقتبس من فيرغا » و « الليالى البيضاء » من دوستويفسكى و « الحس » من كاميلو بوتيو ، و « روكو » عن رواية « جسر غيسولفا » ليجوفانى تيستورى . والآن مع « الفهد » (١٩٦٢) حان الاوان لفيسكونتى للتعامل مع رواية كبيرة ثمة بينه وبين كاتبها روابط كثيرة . فـ « الفهد » مقتبس عن رواية كتبها الامير جيوزيبى دى لامبدوزا عند نهاية حياته ، لكنها لم تشتهر إلا فى أواسط الخمسينات . وكما فعل فيسكونتى وسيفعل كثيرا من الآن فصاعدا ، من الواضح ان لامبدوزا قد وضع فى روايته الكثير من ذاته . وبهذا المعنى يمكن اعتبار فيلم « الفهد » الذى يدوم نحوا من ثلاث ساعات ، اشبه بلوحة شخصية للامير (ولسوف نكتشف لاحقا أنه يكاد يكون ايضا لوحة شخصية لفيسكونتى نفسه .. ولكن مهلا بعض الشىء الآن !)

تقع أحداث « الفهد » فى صقلية خلال القرن الماضى فى الوقت الذى باتت فيه الاقطاعية والبورجوازية الصاعدة

تتلاقيان مع بعضهما البعض تلاقى الند بالند . فى لحظة كانت فيه الاولى تعيش انهيارها فيما الثانية تعيش صعودها . فى تلك اللحظة عاشت الطبقتان مع بعضهما البعض بسلام . وفى الفيلم يتمثل لنا انحدار الارستقراطية، وصعود البورجوازية التجارية والصناعية عبر شخصيتين هما فابريزيو أمير سالينا ، وكالو جيروسيدارا .

أولهما إقطاعى أرستقراطى كبير ، عرف بكونه رجل ثقافة وبأنه واثق من نفسه حسن البصيرة . اما الثانى فطموح ، هزيل الثقافة ، لكنه واثق من السلطة التى يوفرها له المال من جهة ، وحيوية الطبقة الصاعدة التى ينتمى إليها ، من الجهة الثانية . ومن حول الاثنين يتجول عالم بأسره من العلاقات عالم تتصدره علاقة بين ابن اخ الامير ، وابنه البورجوازى .

حقيقة ان مثل هذا التلخيص لمناخ شخصيات الفيلم إنما يضعنا فى إزاء صورة لفيلم تخطيطى تدور فيه الصراعات بحدة متفاوتة بين العالمين اللذين يصورهما الفيلم . لكن هذا المخطط تحول بين يدى فيسكونتى ، وضمن إطار الواقعية التى تعارفنا سابقا على تسميتها بـ « الواقعية الفيسكونتية » ، إلى عمل قوى (قد يراه البعض أقوى ما قدمته السينما حتى الان ، حول موضوع الانعطاف التاريخى) . عمل هو كما قلنا ، اشبه بصورة شخصية للامير فابريزيو . فكل الشخصيات الأخرى هنا ، رغما عن حضورها الدائم ، تبدو شخصيات ثانوية ، تبدو مجرد علامات تعكس (وهذا هو المهم) شكل الصراع الذى يعتمل فى داخل فابريزيو فى داخل ذلك الامير الذى يشاهد عالمه ينهار ، وهو يدرك ـ لأنه ارستقراطى ولأنه رجل ثقافة متفهم ـ يدرك انه لا يستطيع للأمور تغييرا .

المكان وعلاقته بالزمان

بهذا المعنى يمكننا اعتبار امير سالينا ، اكثر الشخصيات الفيسكونتية فيسكونتية : فهنا نظّم فيسكونتى اخراجه للفيلم بطريقة ديكالكتيكية (وهى طريقة تبدت ذات حدود فى « الحس » وفى «روكو» .. لكنها هنا تفلت من عقالها) طريقة ترينا الشخصية الرئيسية تعيش تناقضات طبقتها الاجتماعية المحكوم عليها بالزوال ، وهى تشهد فى الوقت نفسه صعود طبقة أخرى لا تخفى تفاهتها الفكرية على أحد ، والأسوأ من هذا انها كانت وليدة شرعية للطبقة الاولى .

نحن لسنا هنا بالطبع امام صورة لبيجماليون جديد ، صنع من فاتنته انسانا وعشقه ، ولسنا امام صراع بين قديم وجديد يقف فيه الفنان إلى جانب الجديد ، ولسنا امام مؤامرات محورها الصراع القائم علي مثل هذه البساطة . مع فيسكونتي ـ وهو أمر حان الوقت لقوله ـ نعيش أزمة انسان الفكر، نعيش مشكلة الوعي. فكل الصراعات الطبقية التي يصورها وكل ضروب السقوط وكل لحظات الانعطاف التاريخية ما كان لها أن تكون مهمة أو عنصرا فنيا فى عمل ابداعى كبير ، لولا ذلك القسط الكبير من الوعى الثقافى الذى يزود به فيسكونتى شخصية عمله المحورية . فلو لم يكن فابريزيو رجل وعى وثقافة ، لكان تحالفه مع البورجوازية التافهة الصاعدة امرا منطقيا لا يتيح مجالا لأى صراع فى داخله . وكذلك الحال مع لودفيغ الذى تكمن مأساته الاولى فى وعيه وتعلقه بالفن ، بلحظة الابداع متمثلة فى اعمال فاجنر . فهل يختلف الامر مع فون آيشنباخ فى « الموت فى البندقية » ومع بيرت لانكاستر فى « عنف وعاصفة » ؟ .

ان المكان فى الاعمال الفيسكونتية ، كما اسلفنا يلعب دورا كبيرا . لكنه يلعب هذا الدور فقط بنسبة تموضعه فى لحظة زمانية محددة . من هنا لا يصح الحديث عن مكان أو زمان لدى فيسكونتى إلا عبر ثنائية المكان ـ الزمان . وهذه الثنائية تجد التعبير الأسلم عنها فى لحظة الوعى نفسها ، أى فى لحظة الابداع الثقافى . من هنا قصر امير سالينا ، والغرف المغلقة فى « الملعونون » و فندق الحمامات وبلاج الليدو فى « الموت فى البندقية » وقصور ملك بافاريا الباروكية ، هى جميعا لحظات وعى ، وعلاقات ذاكرة عملها يقف خارج السياق الحدثى ، لتصبح هى لحظة الانعطاف .

فى كل تلك الاماكن أمامنا بطل يعيش وحدته وسط ديكور يعبر عنه ويحدد له ملامحه . أو لسنا هنا إزاء فيسكونتى نفسه فى علاقته مع العالم ؟ .

ارستقراطى (اى يمتلك لحظة الوعى الخلاقة لطبقة خلقت أكثر لحظات الابداع الفنى والحضارى تجليا) ، وماركسى (اى يمتلك حسن تحليل التاريخ الذى يؤكد له حتمية الانهيار الطبقى على مذبح صعود العلاقات الاقتصادية) ، مولع بالجمال (ويكاد فى هذا المجال ينتمى إلى عهود مضت) وواقعى فى الآن نفسه : ذلكم هو فيسكونتى .

فهل افلامه (أكثر من إخراجاته المسرحية والاوبرالية على اى حال)

سوى صورة لإحساسه بمسيرة العالم : مسيرة قد لا يكون راضيا عنها لكنه يدرك ان ما من شيء قادر على ايقافها حتى ولو أدركنا تفاهتها ؟

تصوير الصراعات الطبقية (اعنى الانهيارات الاجتماعية لطبقات معينة كانت تمتلك العالم والصعود الاجتماعى لطبقات اخرى تتطلع لامتلاكه) يتخذ لدى فيسكونتى صورة الدوخان الداخلى .. ولا سيما لدى شخصيات لا يفوتنا ان نتعاطف معها .

نتعاطف معها ام نشفق عليها يا ترى ؟ هنا لابد من الإشارة إلى ان فيسكونتى تماما كما كان يؤمن ان الإبداع لحظة ذاتية (وهو ايمان عبرت عنه كل افلامه على اى حال) ، كان يؤمن كذلك ان التلقى ايضا لحظة ذاتية بمعنى ان الجمهور قيمة مطلقة ، غير موجود بالنسبة إليه .

فهل يا ترى كان هذا هو السبب الذى يجعله يختار لمواضيع افلامه احداثا تاريخية ولحظات انعطاف تتمخض عن صراع بين رؤيتين تنتميان معا إلى التاريخ لا إلى الراهن ؟

اذا كان هذا صحيحا وهو فى اعتقادنا يكون صحيح فيسكونتى قد حدد أطراف صراعه تحديدا دقيقا . أو لنقل حدد طرفى الصراع . فالصراع عنده صراع بين وعيين : وعى بجمال يذهب ووعى بحتمية تجيء ودون ان يزعم انه يقف بين الوعيين على حياد ، عرف فيسكونتى كيف يجعل من اعماله السينمائية الاساسية أعمالا تحكى التاريخ ومشكلة التاريخ ، وتحكى الفن ومشكلة الفن آن معا . وهو امر سيتجلى بكل وضوح فى الثلاثية المؤلفة من « الملعونون » و « الموت فى البندقية » و « لودفيغ » والتى لن يكون من غير المنطقى اعتبار الفيلم التالى لها « عنف وعاطفة » محاولة لتفسيرها ، وتوليفها .

لقد قيل دائما أن تاريخ السينما لم يعرف خارج إطار فيسكونتى وقبضة اخرى من المخرجين الكبار ، مبدعين أعطيت لهم على الدوام حرية كاملة ، سواء فى اختيار الموضوعات التى يعالجونها فى افلامهم أو فى تفاصيل تلك المعالجة . بمعنى أن اختيارات فيسكونتى كانت على الدوام اختيارات حرة .. وبالتالى ينبغى التعامل معها على هذا النحو ، ومن دون اخذ عناصر « الضغط الانتاجى » بعين الاعتبار ، لدى معالجة أى فيلم من الافلام ، اى بكلمات اخرى ، يمكن التعاطى مع فيسكونتى وافلامه انطلاقا من كونه يتحمل المسئولية التامة عن هذه الافلام واختياراته بصددها .

ومن هنا لا بد من التساؤل عن الأسباب التى دفعت صاحب « الارض تهتز » و « روكو » إلى ان يحقق وتحديدا فى اواسط الستينيات ، فيلمين قد لا يكون ثمة اى غبار على قيمتهما الفنية ، أو على تعامل المخرج معهما ، لكن علامات استفهام كثيرة يمكن طرحها مع هذا ، حول جدواهما فى سنوات ربما لم تكن اوروبا بأسرها قد عرفت سنوات اكثر منها صخبا وضجيجا ، من الناحيتين الاجتماعية والسياسية : فيتنام ، ثورات الشبيبة ، بداية اتخاذ العالم لطابعه العالمى . ترى لماذا اختار فيسكونتى تلك السنوات بالضبط ، ليصنع فيها فيلمين يغوصان داخل عبثية الروح ، و يتعاملان مع الإنسان كعالم صغير مغلق ، محاط بالاسوار من كل جانب ؟ والفيلمان المعنيان هنا هما : « الغريب » و « نجوم الدب الاكبر الشاحبة » .

فيسكونتى يغوص فى الاعماق

يختلف هذان الفيلمان ، ومن الناحية الظاهرية على الأقل ، عن مسيرة فيسكونتى كلها ، سواء من الناحية الفكرية (حيث الغوص هنا فى أعماق الروح ، فى تأرجحات العلاقات بين الشخصيات) أو من الناحية الفنية (الإخراج المتوازن ذو التوجه البرانى ، والمسرحى فى آن ، يترك المكان لإخراج اكثر جوانية ، يستوعب بواطن الشخصيات ، ويعطى المنظور كله طابعا ذاتيا ينطلق من وجهة نظر الشخصيات المعنية) . والسؤال الذى لابد من طرحه هو : اين فيسكونتى فى هذين الفيلمين : اين هو من نزعة ميوسو العبثية الواصلة إلى ذروتها فى جريمة قتل العربى ، قتلا مجانيا ؟ واين هو من حكاية ساندرا فى صراعها مع زوجها اندرو ، وفى اتكائها إلى فكرة العودة إلى ملاعب طفولتها ، وإلى اخيها وقبر ابيها (الذى سلمته بالتواطوء مع زوجها إلى السلطات الفاشية يوما .. ولا يبدو عليها الآن انها تود ولو التكفير عن ذلك الذنب) ؟

من الناحية الظاهرية يبدو الفيلمان وكأنهما يسيران خارج المسيرة الفيسكونتية ، بل ويمكن المقاربة بينهما وبين بعض تفاصيل سينما انطونيونى ، بمعنى من المعانى ، أكثر من مقاربتهما مع سينما فيسكونتى . غير ان هذا ليس اكثر من الوقوف عند سطح الظاهر فقط . فالواقع ان « الغريب » (المقتبس عن رواية البيركامو المعروفة) و « نجوم الدب الاكبر الشاحبة » ، إنما جاءا فى أواسط الستينيات ليرسما طريق فيسكونتى المقبلة ، اى ليمهدا للثلاثية (التى قد تصبح رباعية مع « عنف و عاطفة » وخماسية مع « البرىء » .. لكن هذا موضوع آخر) . يكشفان

شروع فيسكونتى فى تخمير فكرة ازدواجية المصير : مصير الفرد إزاء التاريخ ، ومصير حركة التاريخ نفسها ، لتقطة فى لحظة انتقالية . وإذا كان « الفهد » و « روكو » قدما فى هذا المجال ، لوحات تعطى الاهمية الأولى لحركة التاريخ والمجتمع فى اشتغالها على مصائر الافراد ، والمحاولات الأخيرة التى يقوم بها هؤلاء للتصدى ... اليائس ، فإنه ـ أى فيسكونتى ـ ابتداء بـ « الملعونين » وحتى « عنف وعاطفة » سيعطى الأهمية الأولى لاستقراء دواخل الروح .. أعنى روح الفرد الذى تجابهه حركة التاريخ وتقضى عليه وعلى أحلامه ، كبيرة كانت ام صغيرة . وفى سبيل القيام بهذه النقلة كان لابد لفيسكونتى من المرور بذلك « المطهر » الذى يمثله الفيلمان الآنفان : كان لابد له من ان يدفع كاميراه إلى استكشاف داخل الروح الانسانية . وذلك عبر شخصيتى « ميرسو » (اللامبالى ـ الغريب ، الراغب فى الوقوف حقا خارج اية حركة للتاريخ ، والذى لا يرى سوى الموت خلاصا له ، ومطية للوصول إلى الحرية المطلقة) و « ساندرا » (التى ، على العكس من « ميرسو » تحاول العودة إلى عالم صباها وطفولتها ، كنوع من التصدى للمصير الممكن الذى يقودها إليه زوجها .. لكنها سرعان ما ستكتشف انها محاولة عابثة مجنونة ، تماما كما يكتشف « ميرسو » عبث محاولته)

وليس استباقا للامور هنا ان نقول بأن كل شخصيات افلام فيسكونتى الاربعة التالية ستحمل شيئا من روح « ساندرا » وشيئا ميرسو » . وبهذا المعنى فقط ستكون هاتان الشخصيتان شخصيتين فيسكونتيتين : ستكون « ساندرا » جوابا على « ميرسو » وسيكون « ميرسو » هو هو فيسكونتى المستحيل . اسئلة فيسكونتى المستحيلة .

كل الأدوات فى خدمة « الملعونون »

وإذ قلنا هذا ، لابد أيضا من الإشارة إلى ان « نجوم الدب الاكبر الشاحبة » و « الغريب » حملا ـ إلى هذا ـ شيئا من ذلك الاسلوب التعبيرى الذى اذا كان يبدو هنا أو هناك نتفا وفى مرحلة التجريب ، فإنه فى « الملعونون » سيكون متكاملا كما سيكون العنصر المسيطر على الفيلم . وإذا كان سلوك ذلك الاسلوب محتما فى « الملعونون » بوصفه فيلما يحكى ، تحديدا ، عن تلك المرحلة التى ، بين الحربين فى المانيا ، سادت فيها التعبيرية كوسيلة وحيدة للتعبير عن واقع مظلم ... إذا كان ذلك محتما ، فمن المؤكد ان فيسكونتى كان سيبدو وكأنه اصطنعه لغايات شكلية بحتة لو لم يكن قد وضعه نتفا فى « الغريب » وفى « نجوم الدب الاكبر الشاحبة » .

حقق فيسكونتى « الملعونون » فى العام ١٩٦٨ ، وكان سيطلق عليه اقتباسا من اسم إحدى اوبرات فاجنر اسم « سقوط الآلهة » غير انه آثر توفير الاسم لفيلمه « لودفيغ » فظل « الملعونون » اسما لهذا الفيلم الغريب الرائع والذى قد لا يكون اولئك الذين وصفوه بأنه واحد من أروع ما انتجته السينما فى تاريخها ، مبالغين .

واذا شاء المرء ان يجد روابط بين « الملعونون » وبين اعمال فيسكونتى السابقة فانه سيجد تفاصيل كثيرة تربط هذا الفليم بكل الفيسكونتية : الاسرة المدمرة فى « روكو » ـ الارواح المتألمة فى « نجوم الدب . . . » و « الغريب » و « الليالى البيضاء » ـ عالم الليل والخيانة فى « الحس » و« وسواس » ـ والتاريخ اللاعب بالمصائر فى « الفهد » ـ والصراع الاجتماعي فى « الارض تهتز » هذا دون ان نلتفت كثيرا إلى البعد الجنسى الذى يمكننا أن نلمحه مطلا فى كل لحظة من اللحظات الانعطافية فى الأفلام الاخرى وسنلمحه بشكل اكثر اكتمالا فى الافلام التالية لـ « الملعونون » . ترى هل كان امرا ذا دلالة ، ام مجرد وصول باللعبة الفنية ـ الابداعية ، إلى حدودها القصوى ان يجعل فيسكونتى من « الملعونون » وعلى هذا النحو محصلة تقود لمسيرته السينمائية حتى ذلك الحين ؟ سؤال سيظل حتما من دون جواب . . لكن المهم ان فيسكونتى ، وبقلبة بارعة عرف كيف يعود مرة أخرى إلى جادة الحركة التاريخية ، موظفا « اكتشافاته » فى مجال سبر عالم الروح فى عملية رسمه للشخصيات الاساسية فى « الملعونون » وموظفا حسه التاريخى الحاد (الذى كان قد « ركنه » منذ « الفهد ») فى عملية رسمه للمناخ السياسي والاجتماعي الذى يشكل « الملعونون » خلفيته بالاحرى : إطاره وجوهره .

فى « الملعونون » يبدأ كل شىء كما لو كان « مزحة » : مارتن ، الابن المدلل لاسرة فون أسباك إحدى أكبر الاسر صاحبة مصانع الصلب فى المانيا ما قبل الهتلرية ، يعيش دماره الذاتى لكنه يعيشه على شكل « مزحة » . منذ البداية نراه يتنكر فى ثياب « الملاك الازرق » ويقلد مارلين ديتريش . لكن المزحة ليست مزحة . والنازية حقيقة واقعة وجهنم جديدة تنفتح نارها على البلد وعلى البورجوازية الكبرى تحديدا : هذا ما ستكتشفه هذه

البورجوازية مرة إثر حريق الرايخستاغ وثانية إثر « ليلة الخناجر الكبيرة » فجأة يصبح النازيون سادة الموقف ويتغير مصير الافراد ، تنتهى الاحلام والمزحة وتحترق المسافات التى كانت تفصل الحلم عن الكابوس .

فى « الملعونون » كما فى كل فيلم من افلام فيسكونتى ابتداء بـ « الفهد » وحتى « عنف وعاطفة » تأتى لحظات المجابهة مع جركة التاريخ عنيفة . وتأتى دائما كلحظة صراع بين تاريخين : تاريخ الفرد (وليس اى فرد كان .. على اى حال) وتاريخ المجموعة . والتقاط لحظة هذا الصراع هى المهمة الرئيسية التى يتعهدها فيسكونتى . لاسيما وانه يختار من جهة افرادا بالغى الخصوصية ومن الجهة الثانية لحظات تاريخية جماعية بالغة الخصوصية . وهو بهذا يوفر لنفسه ـ كما هو واضح ـ لحظة انعطاف هامة يصبح فيها للصراع بين التاريخين ، صورة الصراع بين مصيرين ولسوف نرى لاحقا ان لفيسكونتى واقعية تكمن فى انه ـ كتوماس مان وبلزاك ـ يقف دائما إلى جانب الفرد ويدفعنا إلى التعاطف معه ، لكنه يعلن انتصار الحتمية التاريخية فى الآن نفسه .

لن يمكن للفرد ان يوقف حركة التاريخ . هذا هو الاستنتاج الذى يصل إليه فيسكونتى .. ويعممه

النزول إلى الجحيم

على الصعيد الفكرى العام ، ربما كان الانتقال مما يشبه اليقين والنقد الاجتماعى إلى ما يشبه الإبهام المقصود ، هو العامل الاساسى الذى طرأ على أفلام فيسكونتى ، منذ « روكو » على الاقل ونقول ما « يشبه اليقين » وما « يشبه الإبهام » لأن اى تحديد هنا حتى ولو كان ذاتيا لا علاقة له بما يريده فيسكونتى حقا ـ اعنى ذاتيا لدى مؤرخ اعمال فيسكونتى ـ سيكون أشبه بخيانة لتلك الاعمال ، فالإبهام (الموقف المبهم) يهيمن على مسيرة فيسكونتى كلها ، ومنذ البداية ترى الا يقول انطونى فى نهاية « الارض تهتز » معلقا على هزيمته الشخصية : « ذات يوم ، سيكون من صالح الجميع أن يكونوا قد خسروا كل شىء .. على غرار ما حدث لى . ؟

منذ بداياتها وحتى نهاياتها ، ظلت سينما فيسكونتى سينما النزول إلى الجحيم ، ولكن هذا النزول نفسه إذ تمارسه فى الفيلم تلك الشخصيات التى هى الأجمل والأذكى أى الشخصيات التى نحن نتوق إلى التعاطف معها ، فانه لا يحمل لا إدانة ولا مرارة . فالمخرج لا ينحو أبدا إلى اتخاذ موقف فيه حكم على ذلك السقوط من شاهق .

إنه نزول مرتبط بالعديد من التغيرات الموضوعية والذاتية ـ نزول حتمى لا مفر منه ، وفيسكونتى ليس رومانطيقيا ليفترض ان بالامكان الهرب دخولا داخل الذات أو إلى الطبيعة « الجديد » ومهما كان تقييمنا له ، قادم ويغزو . ولكن يبقى السؤال : هل على الفرد ان يستسلم ام عليه أن يقاوم ؟ لا فيسكونتى يعرف الجواب ولا نحن .. بل لا أحد يمكنه الادعاء بأنه يملك جوابا . وبهذا المعنى لا يعود لعملية النزول إلى الجحيم أى معنى أخلاقى .. بل يصبح تقرير أمر واقع . والنازل إلى الجحيم فى وسط آلامه ومعاناته وخوفه لا يعود امامه الا ان يجلس ويتأمل ما يحدث له .

وذلكم هو بالضبط ما يحدث للودفيغ فى « سقوط الآلهة » (١٩٧٢) وما يحدث لفون آيشنباخ فى « الموت فى البندقية » وللبروفسور فى « عنف وعاطفة » (١٩٧٤) .

فى هذه الافلام الثلاثة يتابع الابطال (الفرديون إلى حدود المطلق هذه المرة والخاصون إلى الحدود القصوى) يتابعون عملية النزول إلى الجحيم التى كان قد بدأها امير سالينا .. غير أن ثمة هذه المرة جديدا : الفن . الفن لا بوصفه خلاصا بل بوصفه المحاولة الاخيرة للتمسك بأهداب ما يزول .

وهذه القيمة الخاصة المعطاة للفن ، ليس يمكن بالامكان استغراب حلولها هنا فى هذه اللحظة بالذات من لحظات فيسكونتى الإبداعية .

فالفن هو « البضاعة » التى يتعامل بها فيسكونتى والفن إلى هذا ، هو المظهر الأسمى لأى حضارة من الحضارات . وهو اخيرا ، المادة التى تتلقى قبل غيرها تاثيرات الجديد . وبهذا المعنى يحدد الفن ، وإن بدرجة متفاوتة بين الفيلم والآخر ، إطار تمسك كل شخصية بعالمها المنهار . ولأن الفن والجنس صنوان اى عنصران مترابطان فى اهميتهما بالنسبة للروح الإنسانية ، نراهما لا ينفصلان عن بعض بل هما يندمجان معا ليشكلا عنصر المثال الاعلى الجمالى ، مجسدا على الشاشة : تادزيو ، الفتى الساحر فى « الموت فى البندقية » هو الجمال والفن واللمحة الجنسية بالنسبة لفون آيشنباخ وفاغنر فى « لودفيغ » يلعب الدور نفسه بالنسبة إلى ملك بافاريا : انه الجمال والفن واللمحة الجنسية والشىء نفسه ، وإن بحدود أقل يمكن قوله عن شخصية كونراد (ولم ليس العائلة كلها ؟) فى « عنف وعاطفة » .

فى الافلام الثلاثة معا لدينا الخط نفسه : انسان وحيد يتأمل عالمه يموت ،

ويتمسك تمسك اليائس بما يعتقد انه خلاصه .. وهذا الخلاص الوهمي يقوم على الجنس والحب والجمال (أو رمزهم على الاقل) فى آن معا .

وفى الافلام الثلاثة، ينزل الإنسان إلى الجحيم ، عبر طريق مفروشة بالجمال والجنس والحب . بهذا المعنى قلنا فى صفحات سابقة ان افلام فيسكونتى الاخيرة كانت هى الفن ومشكلة الفن فى آن معا . أو لنقل بالأحرى كانت نقطة التصادم بين تصورنا للجميل بوصفه السامى فى الوقت نفسه (كانط) ، وحقيقة الجميل بوصفه اكثر ميلا للتعبير عن الواقع بصرف النظر عن السمو والمثالية (لوكاش) .

فإذا لم يكن هذا صحيحا ، ما كان لفيسكونتى ان يقدم على جعل « البندقية » مدينة الجمال مدينة للموت ، وتادزيو المثل الاعلى الجمالى ، ينهزم على الشاطىء لحظة بدء فون أيشنباخ بالشعور بالموت يقترب . رفاحنرالمسانا عاديا بل وانتهازيا فى نفس اللحظات التى يبدع فيها اعمالا سامية تعتبر رمزا للمثل الاعلى الجمالى فى الموسيقى . وفى هذا السياق نفسه لم يكن من المصادفة ان ينهزم كونراد فى اللحظات التالية مباشرة لاكتشاف البروفسور (فى « عنف وعاطفة ») ان هذا الشاب يحمل شيئا من بقايا إحساس فنى كبير .

ومثلما يفعل بروغل فى لوحاته ، حيث تخبىء أعظم اللحظات ، قلقا على وجوه شخصيات اللوحات لا يمكن تبينه الا بالمنظار . وكمثلما يفعل انطونيونى فى « بلو آب » حيث يجعل صورة الهدوء والخضرة الدافئة فى الحديقة اللندنية ، تخبىء جثة لا يمكن اكتشافها الا بتكبير الصورة (وهو ما يشير إليه عنوان ذلك الفيلم صراحة) ، كذلك الحال مع فيسكونتى ، حيث يحتمل العمل الفنى اكثر من قراءة .. لكن واحدة من بينها هى تلك القراءة القادرة على الكشف عن القلق . وبالنسبة إلى فيسكونتى نفترض أن هذا الواقع يشكل جوهر فلسفته الفنية : الجمال (الفن) يخبىء القلق والموت والجحيم خلف أعظم لحظاته السامية .

فيسكونتى والتعبيرية الالمانية

قلق وموت وجحيم : لكن الحياة سرعان ما تستعيد مسارها . وما من موعظة اخلاقية هنا .. وما من تفاؤلية ساذجة . بل هو - بالنسبة إلى فيسكونتى - اشبه بتقرير حقيقة واقعة .

وهذا ما يجعلنا مرة اخرى نميل إلى التقريب بين فيسكونتى وبين التعبيرية الالمانية أكثر من التقريب بينه وبين أى تيار أو مدرسة اخرى . ولعل علاقة فكر فيسكونتى بفكر توماس مان ، وطفولته التى عاشها فى الشمال الايطالى حيث يزيد النفوذ الجرمانى على النفوذ اللاتينى ، وأزماته الشخصية وتناقضاته ، وثقافته الارستقراطية والتناحرية التى قامت فى تربيته بين ارستقراطية تموت وبورجوازية تولد عرجاء مشوهة ، لعل كل هذا قد جعله يرى كالتعبيريين إنه إذا كان حقا أن « الإنسان هو مصدر كل شىء » ، فان ما ينبغى ان ننظر إليه بعين اليقظة هو موقع هذا الانسان فى العالم وضعفه امام حركة التاريخ . ولأن فيسكونتى يعلم إنه انما يعيش فى عصر يشهد فيه موت تلك البورجوازية التى أبدعت للانسانية فى القرن التاسع عشر ، أعظم الانجازات الفنية ، فانه حين صور سقوط ذلك القطاع الارستقراطى من البورجوازية إنما صوره عبر سقوط وموت فنه .

رأى فيسكونتى البورجوازية تموت وعلم انها تموت على الرغم من المثل الاعلى الجمالى الذى خلقته . لكنه حين صور موتها وحتى ولو كان قد لمّح إلى تعاطف ما ، مع حاملى بيارقها الاخيرة ، وابدى شيئا من الإعجاب بهم ، فإنه لم يعتبر موتهم موتا للانسان . وهو كان فى هذا على تناقض تام مع مفكرين وكتاب كشبتغلر وشارل مورا .. وسيلين ، الذين حين التقطوا حتمية موت طبقتهم ، اعتبروها حتمية موت الإنسان ككل !

وبهذا ، بالتحديد ، تختلف واقعية فيسكونتى عن واقعية ذلك النمط من الكتاب الاوروبيين الذين كانت حدود العالم بالنسبة لهم هى حدود صورتهم عن اوروبا (والغرب) الزاهية النظيفة . فهل يمكن القول هنا بأن الفارق الرئيسى بين فيسكونتى وبين كل الآخرين يكمن فى أنه كان ابن ثقافة ارستقراطية كبرى فى الوقت الذى كان فيه ابن فكر ماركسى - فرويدى « وفرويدى فى حدود ضئيلة على اى حال » ، يعى تناقضات الواقع وتناقضاته الخاصة ، يدرك حتمية التغيير وحتمية البقاء .. فيما كان الآخرون من حملة الفكر البورجوازى الصغير ذى الافق المحدود ؟

ربما .. إذ ينبغى علينا الا ننسى هنا ان فيسكونتى (كتوماس مان ، وكمارسيل بروست وجويس) هو من تلك الفصيلة من المؤلفين التى تنتمى إلى شكسبير ، وتفضل النهايات المفتوحة على النهايات المغلقة ، التى تكمن لحظة البداية الفنية الحقيقية عندها مع السطر الاخير فى الكتاب أو اللقطة

الاخيرة فى الفيلم ، ففى « لودفيغ » يبدأ العالم الجديد مع البحيرة التى يغرق فيها الملك ـ المجنون ، وفى « الموت فى البندقية » تشير نوطات ماهلر ، مسكوبة على شاطىء الليدو فيما يلفظ فون آيشنباخ انفاسه الاخيرة فى مدينة الجمال الميتة ، تشير إلى ولادة الصبح الجديد . وفى « عنف وعاطفة » يبدأ العالم مع العائلة ، لا مع البروفسور . اما تادزيو وفاغنر وكونراد ، فليسوا أكثر من علامات .. ليس معهم يبدأ العالم . فهم ليسوا فى الحقيقة سوى ذلك الشعور المطلق بالجمال ، الذى لا وجود له خارج متأمليه المنزلقين إلى جحيمهم : لودفيغ ، فون آيشنباخ والبروفسور .

البرىء الذى مات

عندما مات فيسكونتى فى السابع عشر من آذار ١٩٧٦ ، كان قد انجز لتوه فيلمه الاخير « البرىء » الذى نكتفى بان نقول عنه آنه كان وصية لفسكونتى سكب فيها كل ما كان قد خاله سابغا ونضيف بأن فيسكونتى ، وحتى من قبل ان يحقق « البرىء » كان قد قال كلمته فى الفن ، فى الإنسان الفرد ، فى الحياة .

لكنه لم يقلها على شكل درس فى الاخلاق ، بل على شكل درس فى الشجاعة .

درس فى الشجاعة استخلصه من تناقضاته الخاصة ، ومن فهم خاص للماركسية ، يمكن ربطه بالفهم الاشتراكى كما تجلى عند اصحاب مدرسة فرانكفورت (هابرماس ، ادرونو ، وإلى حد ما بلوخ .. وماركوزه ايضا) . ولعل هذا ليس من قبيل الصدفة : ففيسكونتى الذى بدأ مصورا للصراعات الاجتماعية انتهى إلى تصوير الدوخان الداخلى وحتمية نزول إنسانه إلى الجحيم ، وذلك عبر أبطال تكمن مشكلتهم الاولى فى انهم محكومون بالسقوط فى عالم يسير رغم كل شىء . أقول إن هذا ليس من قبيل الصدفة ، لأن اصحاب مدرسة فرنكفورت كانوا النتاج الطبيعى لسنوات طويلة من تخمر التعبيرية الالمانية .

وفيسكونتى ، على مدى القسم الاعظم من افلامه ، كان التلميذ النجيب لتلك التعبيرية ، حتى ولو كان قد ابقى نفسه خارجها .. بل خارج كل تصنيف مقيد على الاطلاق . ■

الجــــذور الإســـلامــيـــة

عرض وتحليل لكتاب بيتر جران الجذور الإسلامية للراسمالية فى مصر والذى يحاول فيه ان يعيد صياغة التاريخ الإقتصادى الاجتماعى الثقافى للفترة الواقعة ما بين ١٧٦٠ و ١٨٤٠ من تاريخ مصر

عاطف أحمد

صاحب «نقد المفهوم العصرى للقرآن» لمصطفى محمود ، وصاحب اول كتاب عن المنطق الوضعى لزكى نجيب محمود

فلست متخصصا فى التاريخ ، رغم ذلك فقد أثار هذا الكتاب اهتمامى . فعلى الرغم من أنه يستكشف مناطق فى تاريخ المجتمع المصرى لم تلق عليها أضواء كافية ، وتتطلب خبرة المحترفين فى البحث والتنقيب ، إلا أنه أيضا محمل بالنظرية ربما فوق ما يحتمل ، بل ربما فوق ما تحتمل النظرية .

فالمؤلف يحاول أن يعيد صياغة التاريخ الاقتصادى - الاجتماعى - الثقافى للفترة الواقعة ما بين ١٧٦٠ وحتى ١٨٤٠ من تاريخ مصر . وقد عومل القرن الثامن عشر - من قبل - « كما لو كان جانباً ثانويا من تاريخ الإمبراطورية العثمانية وكما لو كان ناتجا جانبيا للعلاقات الدولية . ونتيجة لذلك ارتكز تاريخ هذه الفترة على افتراضين :

الأول : أنها عمتها الفوضى والاضطراب ولم يحدث فيها سوى القليل من الأحداث ذات الأهمية التاريخية اللهم إلا الصراعات التى لا تبقى ولا تذر بين المماليك .

والافتراض الثانى : أن هذه الفترة كانت فترة اضمحلال ثقافى لم يكتب فيها جديد سوى الشروح والحواشى على نصوص دينية كتبت فى العصور الوسطى .. وقد عاد الدارسون إلى المصادر الأولى الأصلية لجمع موادهم : إلى الأراشيف وإلى وثائق المحكمة الشرعية والأوقاف وإلى الشروح والحواشى التى ترجع لهذه الفترة فكانت الصورة التى خرجوا بها نتيجة لجهود جديدة ورائعة(١) . كان كتاب أندريه ريمون « الحرفيون والتجار فى القاهرة إبان القرن الثامن عشر » وكان كتاب بيتر جران « الجذور الإسلامية للرأسمالية فى مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠ » .

وينطلق بيتر جران نظريا من مقولة أن الرأسمالية الحديثة هى عملية تاريخية عالمية ، وأنها قائمة على تقسيم العمل الدولى منذ بدايتها ، على تكامل الأدوار بين المركز وبين الأطراف . فالسوق الداخلية للمركز محدودة وغير متطورة ، فهى لا تفى باستهلاك منتجاتها ، كما لا تستطيع تزويد صناعتها بالمواد الخام اللازمة . فالأطراف هنا هى التى تقوم بتغذية المركز فهو لا يحيا بدونها . من هنا فالمركز والأطراف يشكلان معاً بنية واحدة هى الرأسمالية الحديثة .

وهذا التصور للبنية العالمية للرأسمالية الحديثة يشكل اتجاها معرفياً جديداً مخالفاً للتصور السائد فى الغرب عن تحديث البلاد النامية (الطرفية) ، والذى يرى أن الغرب الأوربى هو الذى قام بتحديث العالم الثالث ، وأنه لا توجد حداثة مستقلة

للرأسمالية فى مصر



خزف للفنان سمير الجندى

عن الدور الأوربى . فوفقا لمركزية الذات الأوربية تصبح عملية التحديث فى مصر من نتائج الحملة الفرنسية ، ويصبح غياب الكتابات العلمانية المستقلة عن الكتابات الدينية مساوياً لغياب النزعة العلمانية . وقد تشكل الإطار المفاهيمى للكتابات عن الشرق الأوسط من خلال مركزية الذات الأوربية فعانى من خلل طويل الأمد ، وأوقع مجال الدراسات الشرق أوسطية فى مشكلات تتجاوز نطاق سيطرته . فعلى المستوى النظرى تبنى مفهوم التعريف قياساً على الذات ، أى على ما يحدث فى الغرب ، وجعل من نفسه مركزا لبحث التاريخ . وعلى المستوى العملى أقام عقبات فى وجه تطور الشعوب غير الأوربية حينما كف عن منحها دوراً سوى دور المتلقى السلبى ،

وحينما ركز علاقاته فى النخبة التى هى ضعيفة فى أوطانها ومعتمدة فى وجودها عليه هو .

وبديلا لما رسمته الدراسات الغربية بالفوضى والبربرية فى مصر القرن الثامن عشر ، يرى جران أن ثمة تحولات اقتصادية اجتماعية كانت آخذة فى الحدوث . فالطلب الخارجى على الحبوب حوّل قطاع الزراعة فى الدلتا إلى إنتاج سلع تصديرية ، وتغلغل المقرضون وبرزت العلاقات النقدية ، وبدأت

المنتجات الحديثة تتوافر للنخبة مغيرة نمط الاستهلاك لديها . وتحول قطاع عريض من الحرفيين إلى العمل باليومية وتفكك نظام طوائف الحرف ، أما الشرائح التجارية الوسطى فقد أخذ جزء منها يندمج فى الصفوة السياسية المملوكية . تلك الصفوة التى تحول الكثير منها إلى شريك موص فى التجارة ، وفى بيع الإنتاج الزراعى لأوربا . وتحولت البنية الأساسية التقليدية للنخبة التى تمثلت فى البيت المملوكى : فكثير من مملوكيهم تم عتقهم توفيرا لنفقاتهم ، واستأجروا بدلاً من ذلك مرتزقة مدربين على السلاح الحديث البرى والبحرى .

وواجهت فئات التجار بمنافسة شديدة جعلتهم يمارسون ضغوطا على الحرفيين مما آثار لديهم تذمراً وعنفاً ، وارتبط ذلك بحملة إحياء دينى بين الجماهير ، شجعها الأزهر فى محاولة منه لاستعادة الأستقرار الاجتماعى .

وقد مثل الأزهر الطبقة الوسطى التى تعانى من وضعها فى الظل فى صراعها مع النخبة الحاكمة ، والتى تضع - مثلما تفعل النخبة - حاجزاً بينها وبين الجماهير .

ولم يكن الأزهر هو محور التعبير الدينى فى المجتمع فى تلك الفترة ، فقد سحبت منه الطرق الصوفية تلك المكانة عن جدارة . وجران يرى أن الإسلام فى مصر يعنى الصوفية أو على الأقل هو متأثر بها . ويعرفها بأنها فكر دينى وبأنها ذات أهمية تاريخية خطيرة .

وهو يرى أن الطرق الصوفية ظاهرة اجتماعية اقتصادية ، ودينية ثقافية فى الوقت نفسه . برزت كإطار لتلبية الاحتياجات الاجتماعية الثقافية لمختلف الطبقات الاجتماعية خاصة فى فترة التحول إلى البنية الاجتماعية الحديثة .

فمجتمع العصور الوسطى يتميز بأنه يتكون من مؤسسات مغلقة على ذاتها ، وبأن لها بنية رأسية . فشيخ الطائفة يقع على أعلى سلم الرتب ويقوم بدور الوسيط بين أعضاء طائفته وبين المجتمع بأسره . وقد أخذت هذه الأبنية تنهار مع النهضة التجارية دون أن تختفى تماماً ، ودون أن تنشأ بدائل عنها . ومن ثم برز احتياج ملموس بصفة عامة للمشاركة فى مجموعات اجتماعية تعبر عن الواقع الاجتماعى الجديد . فمثلا لم يعد الحرفيون أو بعض جماعات التجار أو بعض الطوائف العرقية أو المقاتلون من المماليك الذين ينتسبون إلى بيت معين ، لم يعد أى من هؤلاء جزءًا من المنظومة التى ينضوى تحت لوائها .

كذلك فقيام البنية الطبقية الحضرية بما جلبت معها من ثروة وبما وعدت بها البعض دون البعض الآخر وعلى أسس جديدة ؛ جعلها فى حاجة إلى إضفاء الشرعية عليها .

لذلك برزت الطرق الصوفية باعتبارها **شكلا** للمؤسسة الاجتماعية الخاصة بالطبقات الوسطى والعليا ، خلال فترة التحول من مجتمع يتكون من طوائف العصور الوسطى ذات الطابع التكافلى ، إلى البنية الطبقية الحديثة . وكلمة « شكلا » هنا تعنى أن بنيتها تقترب إلى حد كبير من بنية الواقع الاقتصادى الاجتماعى القائم ، وأن وسطها كان يمثل البؤرة النشطة للحياة الاجتماعية والثقافية فى المجتمع . أما بالنسبة للطبقات الدنيا فقد مثلت الطرق الصوفية الشعبية درعا إضافيا واقيا ، فى وقت يتآكل فيه هيكل طوائف الحرف . وقد أدت الهوة المتزايدة بين الأغنياء والفقراء بعد ١٧٩٠ ، إلى انهيار التضامن داخل الطرق فتفككت .

ويبين المؤلف بالتفصيل كيف أن البنية الداخلية للطرق الصوفية كانت تعكس التحولات الجارية ، حيث الثروة أصبحت هى الطريق للمكانة الاجتماعية . ففى أوساط علية القوم أو النخبة تلتف مجموعة من الأثرياء حول شيخ الطريقة الذى غالبا ما يكون ثريا أيضا . وتتشكل داخلها صفوة هى خليط من المماليك وأثرياء التجار والعلماء وبعض رجال الإدارة العثمانية وغيرهم . وقد نشأت طريقتان رئيسيتان على هذا النمط : البكرية الخلوتية التى قادها التجار بصورة مباشرة ، والساداتية الوفائية التى قامت على علاقات رعاية مع الطبقة العليا . وكلاهما تأثر بالنهضة التجارية وكلاهما أنتج أعمالا فى مجال الحديث . وقد أثيرت القضايا المتعلقة بالربح والتجارة فى العديد من شروح الحديث تبريرا للنشاط المربح . فقد شكلت دراسة الحديث جزءًا أساسيا من الوعى الدينى الجمعى وكانت تؤدى دوراً مساويا لدور الذكر والإنشاد . كذلك فدراسة الحديث لعبت دورا توحيديا وأسهمت فى التطور التشريعى الداخلى فى التاريخ الإسلامى .

لقد أعادت نخبة المثقفين بناء نفسها ، فى مواجهة تداعى المؤسسات التكافلية ، باستخدام الطرق الصوفية كسد منيع فى مواجهة الإيديولوجية الجديدة القائمة على النزعة الفردية والنفعية .

ولقد اتخذ ذلك لدى كل من الطريقتين اللتين تمثلان الطبقات العليا نمطاً خاصاً . واختلفت تبعاً لذلك توجهات كل منهما الفقهية والصوفية .

فالطريقة البكرية الخلوتية تميزت

بنمط تدين فعال يقوم على « الجلاء » . وكان نسبها الروحى يعود للخلفاء الراشدين ، وعظمت زيارة الأضرحة لشخصيات عاشت فى أوقات لاحقة . وكانت بيئتها الدينية تتناسب مع وضعها المادى والروحى . وكانت ذات أفق إصلاحى قائم على تطوير التهذيب . فلديها برنامج للانتظام ترتقى فيه النفس فى الطريق الروحى . وتعتمد إجراء اختبارات روحية فردية . وكانت « الخلوة » بالنسبة لها نوعا من الانسحاب الرمزى . وكان الاحتجاج على النظام يتم لديها بأسلوب فردى . وكان الجهاد لديها موجها إلى داخل النفس .

أما الطريقة الساداتية الوفائية فكان تدينها من النمط السكونى الذى يعتمد على « الإشراق » . وكان شيخها أبو الأنوار يحظى بتقديس مطلق وكان يعتبر لدى بعض قادتها : امتداداً للحقيقة المحمدية والمهدى المنتظر وهى مسألة مرتبطة على نحو معقد بواقع الرعاية المشمولة بها . وكانت عقيدتها قائمة على تمجيد الدور الخاص بأهل البيت . والالتزام بزيارة أضرحة الصحابة فى مصر .

أما الطرق الصوفية الشعبية (البيومية مثلاً) ، فقد تنامت فى القاهرة فى أواخر القرن الثامن عشر لتدخل صفوف عمال المياومة المتضخمة ، وكانت تنادى بأفكار دينية مختلفة عن طرق النخبة . وكان دور الشيخ فيها أكثر أهمية ، وتعزى إليه قوى خارقة ، وقد تتاح له فرصة زعامة سياسية . وكانت قائمة على مبدأين أساسيين : مبدأ **الإمامة** : ويتمثل فى أن الإمام شخص يمكن أن يجترح الخوارق ببركاته ؛ ومبدأ **تقديم العون** : أى



التعهد بتقديم العون للزميل عضو الطريقة فى أوقات الحاجة . ويدور نشاطها حول مراتب فهم أسماء الله وقدراتها ذات الطابع السحرى فى تحقيق المنافع . وكانت تمر بمرحلة فهم معانى الأسماء ثم بمرحلة التخلق وفهم ماهياتها وما خلقه الله عن طريقها ، ثم بمرحلة التحقق حيث السعى للفناء فى الأسماء . وكانت تبرز أهمية الفقر ويتواتر لديها قول النبى لجعفر الصادق : « يا جعفر الفقر سر من أسرار الله يودعه فيمن يشاء من عباده من كتمه كان من أهله ومن باح به زال عنه لأن الله تعالى أمر الأنبياء بمخالطة الفقراء والصبر معهم فى الخلاء والبلاء » .

ويقسم بيتر جران فترة البحث إلى ثلاث فترات :

الأولى وهى فترة هيمنة رأس المال التجارى (١٧٦٠ - ١٧٩٠) ، والثانية هى فترة القطاع التجارى للدولة (١٧٩٠ - ١٨٤٠) ، والثالثة هى فترة الاندماج فى السوق العالمى للرأسمالية (١٨٤٠ - ١٨٦٠) .

ولكل فترة من تلك الفترات نمط فكرى مميز ففى الفترة الأولى كان الاستقرار هو النهج المنطقى لدراسات علم الحديث وفى الفترة الثانية بعث المنطق الاستدلالى علم الإلهيات وفى الفترة الثالثة كان يتم تناول المعرفة بصورة تجزيئية تميل للتقليد سواء أكان تقليداً لأعمال أوربية أم لأعمال إسلامية .

بالنسبة للفترتين الأولى والثانية يلاحظ أن أفكارا حديثة مثل النفعية والواقعية واصلت النمو خلال المرحلتين مع تنوع محاور الموضوعات وأن تطور الدراسات العلمانية كان يدعم دراسات علم الحديث ويواكب علم الكلام وأن نفس النموذج المنطقى كان متضمنا فى الأعمال ثقافية الدينية والعلمانية على السواء .

أما بالنسبة للفترة الثالثة وهى التى نما فيها مجتمع برجوازى مؤسس على ملكية الأرض والتجارة فقد كان الأوربيون والأقليات يمثلون مجتمع التجارة العالمى وكان الأتراك مع عدد من المصريين يمثلون البيروقراطية والبلاط والجهاز التربوى .

أما الطبقة الوسطى وكان يمثلها التجار المصريون والحرفيون وأعيان الريف .

وأبرز الشخصيات الثقافية التى كانت حلقة وصل بين ثقافة القرن الثامن عشر وبين عصر محمد على كانت شخصية حسن العطار ، الذى تجسدت فى فكره مشاكل الثقافة والتحول الثقافى فى بلاد الأطراف . وكانت تحولاته الفكرية تمثل التحولات فى البنية الاجتماعية الاقتصادية التى شهدتها المرحلتان الأولى والثانية، فقد تطور فكره من مرحلة جدلية أشعرية إلى مرحلة ما تريدية تبرز العقل واستخدام مبدأ العلية الطبيعية . كذلك تحول من دراسات الحديث بالمنطق الاستقرائى فى المرحلة الأولى ، إلى الفقه والمنطق الاستدلالى فى المرحلة الثانية ، ثم تبدت

النزعة النفعية فى كتاباته المتأخرة فى صورة التوسع فى منهج القياس ، وهو المنهج الذى يمكن عن طريقه إبداء استجابة لما يحدث من تحولات فى الواقع المحيط ، وأصبحت الثقافة لديه أكثر استقلالا عن الدين والشريعة بأساليب معينة . وبالتالى كانت النماذج المستلهمة من الماضى مختلفة تماما عن نماذج القرن الثامن عشر . ففى [حاشية على شرح قاضى زاده] يقسم الكليات إلى أجزاء يمكن تفسيرها ، ويمحص القضايا ، ويعتمد على التجريب ويقدمه على السلطة الفكرية ، اما فى [شرح النزهة] فينقد التراث الطبى لابن سينا من الداخل من حيث الدقة ، والموضوعات ، وصحة المنهج .

والعطار هو أستاذ الطهطاوى . فمعظم المؤثرات التى يعتقد أنها ذات أصل أوربى لدى الطهطاوى إنما أتته عن طريق العطار . فهذا ما يعلنه بنفسه فى اثنين من أهم كتبه ، وما توضحه مقارنة: أنماط الاهتمام ، واختيار المصادر ، ومقولات الفكر لدى الاثنين فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن التاسع عشر .

يحدد بيتر جران السمات العامة للإحياء الثقافى أولاً بأنه كان إحياء اتباعيا (كلاسيكيا) جديداً للثقافة الإسلامية غلب فيه التفكير النقدى على النزعة القدرية السلطوية ، وثانيا بأن مبحث فقه اللغة شهد فى القرن الثامن عشر ميلادا جديدا لعلم تصنيف المعاجم ، وارتبط بدراسات الحديث ، وفى أواخر القرنين الثامن عشر وأوائل التاسع عشر غلبت عليه البلاغة ، وثالثا أن مبحث التاريخ شهد تداخلا بين الدينى والعلمانى ، وبرز فيه دور الثقافة بوصفها نتاجاً لطبقة فى حالة نضال .

فالمزاج النضالى بين التجار المسلمين فى وجه تحالف الأقليات والأوربيين وجّه الطريقة التى عولجت بها غزوة بدر .

(قارن كتابات التجار البروتستانت فى مواجهتهم للحكم المطلق فى فرنسا) .

ولا يفوت المؤلف أن يفسر لنا أشهر كتابات تلك الفترة : عجائب الآثار للجبرتى : فقد مزج الجبرتى بين نمطين من الفهم الوطنى أو الأهلى فى عمل واحد : أولاً : تسجيل الوقائع والأخبار ، وثانيا تراجم الشيوخ التى تضمنت السيرة الدينية لدى الطبقات التجارية والامتزاج بين هذين النمطين هو تعبير عن الامتزاج فى شخص الجبرتى بين النخبة السياسية والنخبة الاقتصادية .

وبالطريقة نفسها يربط جران بين الثقافى وبين الاجتماعى الاقتصادى .

● فهو يجعل دراسات الحديث مرتبطة بالاستقراء وبالوضعية من ناحية ، ومرتبطة بالتجارة من ناحية أخرى : فقد تطور منطق المختصين فى دراسات الحديث تحت تأثير الثورة الصناعية فى اتجاه الوضعية ، وجهة النظر المعرفية الأساسية للرأسمالية . وقد حبذ القرآن والسنة التجارة والربح والانتاج للسوق . وإذا كانت هناك بعض الممارسات التجارية التى حرمها القرآن والسنة إلا أنه فى كل حالة كان هناك عنصر غامض سمح ببعض الحرية فى الممارسة . وقد تم التوسع فى مفهوم الربح وتفسيره بما يرضى وجهة نظر التجار فى دراسات الحديث أكثرمما تم ذلك فى الفقه . كذلك فإن تنظيمات الملكية كانت أكثر وضوحا فى السنة مما هى فى القرآن . وقد اعتمدت دراسات الحديث على مجموعة كبيرة من الدراسات المعينة منها الأدب وعلوم اللغة والتاريخ . وهى دراسات اعتبرت بمثابة الأصول المحلية للثقافة العلمانية الحديثة . وقد ركزت الكتابات التاريخية فى أواخر القرن ١٨ بوضوح على غزوة بدر . وبالذات على أن عدد المشاركين فيها كان أقل كثيرا مما ذكره المؤرخون ، وبالتالى فالرسول قد أنتزع نصراً على أعداء كانوا يفوقونه قوة بما لا يقاس وهى بذلك تعكس مزاجا نضاليا بين التجار المسلمين فى وجه تحالف الأقليات والأوربيين .

● ويجعل دراسات الفقه وعلم الكلام مرتبطة بالمنطق الاستدلالى المرتبط بهيمنة بيروقراطية الدولة : فالفقه كما كان يدرس فى القرن الثامن عشر يرتكز على علم الكلام ، وبعبارة أخرى يرتكز تماما على المنطق الأرسطى الذى يرتكز - خلافا للمنطق السياقى والوضعية - على المطلق الأزلى . أنه منطق الحكم بصورة رئيسية ، منطق الدولة . فعندما كانت الدولة قوية اتخذ الفقه طابعا منهاجيا وازدهر ولكن مع ضعف الدولة المركزية فى أواخر القرن الثامن عشر انحصر الفقه والمنطق الأرسطى فى حدود ضيقة على نحو متزايد فى الفهرسة ، ولم يلق المنطق الأرسطى تطورا يعتد به فى كافة المجالات التى تطور فيها علم الإلهيات . ويؤدى بنا ذلك إلى الاعتقاد بأن العلاقات الناشئة عن هذا المنطق والتى ترتكز على القطبية المطلقة تتناسب بصورة متباينة مع الأوضاع الاجتماعية الدينية . والمراكز التجارية السابقة على الرأسمالية التى يقطنها عدد كبير من الحرفيين لا تتميز بعلاقات اجتماعية يمكن أن تندرج تحت هذا الإطار . وقد مر المنطق الأرسطى بمرحلة جذر فى مصر إبان فترة الهيمنة التجارية ولكنه انتعش فى أوائل القرن التاسع عشر عندما

هيمنت الدولة على القطاع الرأسمالى وأخضعته لإرادتها . وانتعش مع تحول العلاقات الاجتماعية الفعلى إلى القطبية بين البيروقراطية والفلاح . وفى موضع آخر يرى أن التحول لدراسة المنطق الصورى فى القرن التاسع عشر كان جزءاً من رد فعل ثقافى عام على الأوضاع الحديثة . وجهداً لتجاوز التعامل المجزأ والتكيف مع الأوضاع حسب كل حالة على حدة ؛ إلى موقف أكثر عمومية .

● وهو يؤسس على ما سبق نظرية نقدية للانعكاس : لقد كانت النفعية هى أساس النقاش فى دراسات علم الحديث ، التى أجريت على أساس استقرائى وفقا لقواعد التقييم . كما أن النزعة النفعية والواقعية التى رأى «جران» أنها كانت التعبير السائد عن الرأسمالية التقليدية انتقلت إلى المرحلة اللاحقة وإن كانت قد ارتبطت بالمنطق الأرسطى الكلى . ومن هنا فأن نظرية الانعكاس تتعرض مرة أخرى للانتقاد .

فالتحول فى تنظيم العمل لا يؤدى بصورة تلقائية إلى تحول الثقافة والإيديولوجيا ، ولكن يؤدى إلى إعادة ترتيب لشكل الاستدلال .

وعلى ذلك فأفضل طريقة لفهم العلاقة بين الثقافى والاجتماعى هى النظر إلى الثقافة فى مجملها على أنها جزء عضوى فى حياة التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية ، وعلى أنهما يشكلان معا بنية مركبة ، بحيث نرى بمجرد النظر للانتاج الثقافى أنه جزء لا يتجزأ من عمليات تكامل التشكيلة وإعادة انتاجها (وهذه هى اللحظة التاريخية) ، كما نرى فيه ، من ناحية أخرى عرضية ، جزءاً من المتصل الممثل لثقافة النخبة التى تتسم بأن لها منطقها الداخلى الخاص . وقد أدى بنا اكتشاف ارتباط



شكل معين من الاستدلال القانونى بتشكيلة اجتماعية معينة إلى اكتشاف أن نفس المجموعة من الكتابات التراثية التى ترجع للعصور الوسطى كان يتم اقتباسها وإعادة اقتباسها بأساليب مختلفة .

● يؤسس كذلك على نتائج بحثه فى خصوصيات تطور الثقافة فى البلدان الطرفية ما يسميه نظرية « تقسيم العمل الإقليمى للثقافة » : فالبلدان (العواصم) المختلفة تمثل مجموعة مختلفة من العلاقات الطبقية ، تنشأ عنها نظريات معرفية مختلفة فى ثقافات الطبقات الحاكمة . ففى أواخر القرن الثامن عشر كانت (استنبول) تمثل بنية ثقافية وثيقة الصلة بالاتجاهات الأوربية ذات النزعة الفعلية البارزة فى دراسة العلوم ، بينما كانت دمشق ، وهى مدينة صناعية وتجارية ليس بها انقسامات رأسية ، تمثل مركزا تقليديا للفكر الصوفى الكلياتى . ومن خصوصيات تطور الثقافة فى البلدان الصوفية دور التعليم فى الخارج : فالمجتمعات الإسلامية المتأخرة تأصل فيها شكل واحد من القانون والمنطق لا يسمح بأدنى درجات الاختلاف بين الاتجاهات داخلها . ولذلك فإن الرحلات للخارج تقوم بآلية إعادة التنشئة الاجتماعية . فهناك علاقة مستمرة بين التعليم فى الخارج وبين تحولات النخبة داخل الإطار الرأسمالى .

● ويدعو بيتر جران ، بناء على كل ما تقدم ، إلى إنشاء علم اجتماع معرفة قائم على بنية السوق :

ذلك أن النسق المعرفى السائد فى بلاد الأطراف لم يمنح الأولوية للمعرفة العلمية ، كما حدث مبكراً فى المجتمعات الرأسمالية الناشئة فى أوربا الحديثة ، فقد كانت الأولوية فى المعرفة مشتركة بين المعرفة الفلسفية والمعرفة التقنية . أما فى انجلترا فى القرن التاسع عشر فقد ظلت كل من المعرفة العلمية والمعرفة التقنية مستقلة عن الأخرى ، بينما كانتا مندمجتين فى مصر .

كذلك فعلى عكس النظم الرأسمالية الوليدة فى أوربا الحديثة فإن نظم الدولة الرأسمالية فى بلاد الأطراف من السوق العالمى الحديث (مثل مصر وتركيا) تتميز بسيادة العقلانية وما يتعلق بالمفاهيم ، وهى نزعة تعلو على التجريبية رغم أنها اضطرت لإجراء عمليات مواءمة تجريبية فى كل مرحلة خلال استيرادها المعرفة من الغرب .

وعلى النقيض من الثقافة فى مركز السوق العالمى كانت الثقافة فى مناطق الأطراف فى مطلع الثورة الصناعية تتميز بفترة طويلة ممتدة من الكلاسيكية (الاتباعية) الجديدة .

وفى المجالات التى لا غنى فيها عن العلم المحلى ، كان هذا العلم يطور حتى يفى بالاحتياجات اللازمة لبناء الأمة ، وإلى جانب ذلك ، يظل صانعو الوعى الوطنى فى هذه البلدان هم : المؤرخ - مؤلف المعاجم - جامع الأغانى الشعبية .

بـذلـك تكتمـل الـدوائـر النظـريـة الرئيسية لدى المؤلف ، لكن يتبقى لديه بعض التفسيـرات النظـريـة لبعض المسائل الفرعية . فمثلا واقعة أن كتابى العطار فى الطب والعلوم ظلا مخطوطين منسيين فى مكتبة الأزهر ، يفسرها جران بأن : الاتباعية الجديدة فى مجال العلوم والطب تفتـح الطـريق أمـام حـراك اجتماعى للمسلمين المصريين المتذمرين بإضفاء شـرعية عـلى تراثهم . أى أن المخطـوطين منعـا من الطبـاعـة منعـا للحـراك الاجتمـاعى الـذى سيتـرتب عليهما .

والمسألة التنظيـرية الثـانية جـاءت بمناسبة تمرد العطار عـلى أبيه . فقـد تطوع جران بـأن يقدم تحليـلا نفسيا لهـذه المسـألـة ، لكنه رأى أن يجـرى تعديلا على نظرية التحليل النفسى ذاتها قبـل استخدامهـا . فالنظـريـة ينبغى تعـديلها لتنـاسب الحقبة التـاريخية . فعلم النفس الغربى القائم على الأنا تمت صياغته فى ضوء العلاقات داخل الأسرة النووية . ففى وضع تتوسط فيه الأسرة الممتدة فى علاقة الأب والأم بالابن ، فإن إمكـانية التمـرد الكامـل والتفرد اقـل تحققا بكثير . وحتى فى حالة حدوث مثل هذه العمليات فإنها ليس من الضرورى أن تحدث بنفس الخطى التى تحدث بها فى العصور الحديثة ، لأن مفهوم الطفل والحدث وعملية « النمـو » غريبـة عن عالم العصور الوسطى . فالطفل يتوجه للعمل فى سن مبكرة وسرعان مـا ينظر إليه على أنه بالغ . ومراحل النمو النفسى ذاتهـا مشـروطـة بطبيعـة العصر . فـالشعور بـالحـاجـة للتمـرد والسعى للصعـود إلى وضع اجتمـاعى افضـل للتمتـع بالحيـاة الثقافيـة من سمـات مجتمع تنمو فيه فوارق طبقية صارمة .

فما الذى يترتب على ذلـك بالنسبـة لحالة تمـرد العطار عـلى أبيه ؟ هنـاك نتيجتان :

الأولى : إذا كان العطار قد ثار على والـده ، فهـو بـالتـأكيـد لم يثـر عـلى شخصـه ، وأنما ثـار عـلى قيم معينـة ارتبطـت بحـرفـة والـده وطبقتـه الاجتماعية . فكانت ثورة عارمة لكنها فى الوقت نفسه ثورة مزدوجة . لقد قـاوم العطـار هذه الأوضـاع كمـا بحث عن الظـروف التـى تتيـح لـه الحـراك الاجتمـاعى إلى أعـلى ، ومن ثم فـإن العطـار هجر بشكـل أسـاسى مجتمـع المغاربة ، وفى النهاية هجر مصر كلها .

والثانية : أن الاحتياج للتمرد كـان مرتبطا أيضا بالشذوذ الجنسى ، الأمر الـذى جعـل فـرص العطـار فى بيئـة تسعينيات القرن الثامن عشر ، ضئيلة على نحو خاص .

والنقطة الأخيرة كانت أيضا مصدرا لتنظير آخر خـاص بموقف العطـار من الصحابة :

فمقولات العطار عن الصحابة ذات أهمية أيضا بـالنسبة للتحليـل النفسى الذى سبق أن عرضناه . إذا كان العطار اعتـرض على إسنـاد صفة الصحـابى للبعض وأخذ بأقـوال المتكلمين . فـإنه بمـوقفه هـذا إنما يستبعـد دور المرأة كحجة ينقل عنها . وعندما رفض بأخذ معيار المشاركة فى « غزوة » من غزوات النبى على الأقل ، فإنما كان ذلك دفاعا عن مكانة رجل ، وليس دفاعا عن عائشة أو أى امرأة أخرى . إن تحديد المعرفة الجديرة بالثقة حـول محمد ، وربطهـا بضرورة حضور مجالسه ، كان مخالفا لروح الأصالة فى القرن الثـامن عشر . لقد لعبت النساء دورا هاما ومعروفا فى حياة محمد . فهل كان من قبيل الصدفة أن العطار لم يكتب عن سيرة محمد ؟..

هذا على الرغم من أن جران هو نفسه الذى قال .. قدم العطار فكرته العـامة عن الخلافة ، واتجه فى نفس الوقت إلى تفنيد الرواية الشعبية عن اختيار محمد لعلى وهو على فراش الموت ، تلك الرواية التى قبلهـا كثيـرون مـن آل البيت . واستشهد برفض عائشة لهذه الرواية .

ملاحظات حول بعض المسائـل النظرية :

١ - العـلاقة بـين الاقتصـادى - الاجتماعى وبين الثقافى :

يقيم المؤلـف تـوازيـا وتسـاويـا انعكـاسيـا بـين مـا هـو اقتصـادى اجتماعى ، وما هو ثقافى . بحيث تكـاد تكـون العلاقـة بينهما عـلاقة الأصـل بالصورة المنعكسة فى المرآة .

والمفارقة هى أنه ، فى عالم العلاقات الإنسانية ، ليس لـدينا مـرآة عاكسـة وليس لـدينا أصـل ذا معالم بصـريـة محـددة ، ليس لدينا أشياء قائمة براسها ومجسمة تقبل التقاط الصور من هـذه الزاوية أو تلك .

ولكى نصل إلى حالة تسمح بـذلك ، علينا أن نشيىء الواقع الإنسانى ، بأن نحول المفاهيم إلى أشياء ، ونتعامل معها بصفتها تلك .

فمفهوم الطبقة الاجتمـاعية مثـلاً ، يتعلق بفئة اجتماعية تتميز بخصائص مشتركة فيما بين أفرادها تميـزهم عن باقى الأفراد الآخرين .

وهى خصائص قد تنشأ من الوضـع النسبى لمجمل أفرادها تجاه الأفراد أو الفئـات الأخرى ، قـد يكون العـامـل الاقتصـادى السياسى بمعنى العـلاقات الناشئة حول العملية الانتاجية ، عاملا مهما فى تشكيل الطبقة لكنه قد لا يكون العامل الوحيد .

وأفراد الطبقة لا يظلون يسلكون طول الوقت سلوكا طبقيا ، لكن ما يميزهم هو مواقف معينة تتميز فيها سلوكياتهم وانفعالاتهم بخصائص معينة وهى مواقف تتعلق غالبا بخبرات خاصة مكتسبة نتيجة لأسلوب حياتهم ، ودرجة ونوعية المعارف المتحصلة لديهم ، وأنماط التنشئة الاجتماعية التى يتكونون من خلالها ، .. ومجمل هذه التصورات والمواقف والمعتقدات والميول المزاجية .. تشكل ما يمكن تسميته بالوعى الاجتماعى ذى الطبيعة الطبقية . وهى عملية تتطلب تاريخا ولا تتم خارج التاريخ . تتطلب استمرارية تاريخية لتلك الخصائص حتى تصبح واضحة البصمات أو المعالم . وهو ما يتطلب بالتالى درجة من الثبات فى التركيب الاجتماعى .

وداخل الإطار العام للوعى الطبقى الخاص توجد تنوعات وتباينات عديدة تنتج عن العوامل الذاتية الخاصة بالأفراد أنفسهم . فالطبقات الاجتماعية وأنماط الوعى الخاص بها ليست إذن كتلاً حجرية صماء موحدة المادة والملامح .

والمثقفون المنتمون لفئة اجتماعية معينة ليسوا نسخا واحدة من نفس الأصل ، وليسوا مجرد صدى للوعى الجمعى ، دائماً لأنهم يتشكلون داخل إطار خصائص عامة متقاربة : مستوى ونوعية التعليم ، أفق التفكير والانشغالات ، أنماط الاستجابات والميول ؛ تنشأ لديهم سمات متقاربة . لكن ذلك لا يعنى أنهم يفكرون بنفس الطريقة ، ولا يعنى أنهم يعبرون عن نفس المضمون . فالفردية العقلية وتعدد الأصوات بين المثقفين مسألة ملحوظة منا جميعا . بل ليس هناك ارتباط تلقائى انبثاقى بين المضامين التى يعبر عنها



المثقف وبين طبقة المنشأ . والأمثلة على ذلك لا حصر لها .

المثقفون إذن ليسوا خلايا إفراز فى غدة الطبقة المعينة لا تفرز إلا المادة المتكونة منها والتى تتوظف فى استمرار دورتها البيولوجية .

والعلاقة بين الطبقة الاجتماعية من ناحية ، وبين مثقفيها وإنتاجهم العقلى من ناحية أخرى ، ليست ، إذن ، علاقة الأصل بالصورة المنعكسة فى المرآة .

٢ - البنية الاقتصادية الاجتماعية للطرق الصوفية :

الطرق الصوفية الثلاث التى درسها جران ، يعرضها على نحو يجعلنا نكون تصوراً محددا لها : هو أن البنية الاقتصادية للطبقة التى نشأت فيها كل طريقة قد انعكست فى بنيتها التنظيمية وفى بنية معتقداتها ، بحيث أصبحت الطرق الصوفية ، بالذات فى الطبقة العليا والوسطى ، شكلا للمؤسسة الاجتماعية الخاصة بها .

فلأن الطبقة التجارية طبقة فعالة أصبح طريقها التصوف فعالاً متمثلاً فى الجلاء ، ولأنها حركية أصبح نشاطها الصوفى متحركا ترتقى فيه النفس فى الطريق الروحى ، ولأنها فردية أصبح احتجاجها يتم بصورة فردية ، ولأنها ذات وضع سلبى أصبح جهادها سلبيا موجها إلى الداخل ، ولأنها وسطية أصبح نسبها يعود للخلفاء وليس للنبى .

أما الطبقة المشمولة بالرعاية من أعلى ، فلأنها سكونية أصبح طريقها التصوف سكونيا متمثلاً فى الإشراق ، ولأنها مشمولة برعاية النخبة أصبح شيخها موضع تقديس وأصبحت تمجد الدور الخاص بآل البيت دون الصحابة .

أما الطريقة الصوفية الشعبية فلأنها شعبية لا نرى لها بنية تنظيمية محكمة ، ونراها تؤمن بالإمامة وبالتكافل وبتقديس أسماء الله ، وتمجد الفقر .

ومفهوم طبعا أن تكون الفرق الصوفية كجماعات اجتماعية وثيقة الصلة بخصائص الحياة الاجتماعية والثقافية ، لكن هل يعنى ذلك أن تكون صورة طبق الأصل من بنية وخصائص طبقة اجتماعية معينة كما حاول جران أن يصورها .

فالجماعات الصوفية مثل غيرها من الجماعات العقائدية يظل لها بنية محورية تدور حول مركزية الزعيم ذى الكاريزما الخاصة ، والمريدين المؤمنين به ، ونمط من العقائد الإيمانية التى تتخذ لدى الجماعات الصوفية شكل حالات وجدانية شعورية تتطلب تدريبات وطقوسا خاصة . وخصائصها التنظيمية تنشأ من نسق الاعتقاد ذاته المتدرج من الأعم فالأخص فالمتفرد الخصوصية حيث القمة التى يحتلها شيخ الطريقة ، وأنشطتها تدور حول الممارسات الصوفية التى تكوّن هى ذاتها حلقاتها التنظيمية . وهذه الخصائص التى تكونت تاريخيا كانت

متحققة فى الجماعات الثلاث التى تحدث عنها جران . وعقائدها لها جميعا أصول تاريخية سابقة على تكوين هذه الجماعات ، وسابقة بالتالى على تكوين الطبقات التى يفترض أنها مصدرها .

٣ - الطبقات ككائنات واعية بأدواتها المنطقية :

يجعل جران من الاستقراء نهجا منطقيا لدراسات علم الحديث التى عبرت عن هيمنة رأس المال التجارى ، ويجعل المنطق الاستدلالى (القياس) نهجا لعلم الإلهيات الذى عبر عن هيمنة القطاع التجارى للدولة ، ويجعل النهج التجزيئى للمعرفة والتقليد (التبعية) السمات المميزة لفترة الاندماج فى السوق العالمية للرأسمالية . فأوضاع المجتمع خلال تلك الفترات ، بقواها الاجتماعية المتنوعة وجوانبها التاريخية : الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والاقتصادية والعرقية ، تختزل إلى جانب واحد منها هو الجانب الاقتصادى ، ثم يختزل الجانب الاقتصادى إلى سمة واحدة من سماته هى السمة التجارية التى تمر بحالات متعاقبة فمرة تعمل من خلال المشروع الخاص ، ومرة تعمل من خلال الهيمنة على المجتمع ، ومرة ثالثة تعمل من خلال الاندماج مع السوق العالمى . ولأنها تجارية فالميل إلى النفعية والفردية يميز جميع مراحلها . أما مراحلها الخاصة فتتميز كل منها بسمة عقلية نابعة من بنيتها : فعندما تعمل من خلال المشروع الخاص يصبح تفكيرها خاصاً أى استقرائياً ؛ وحينما تعمل من خلال الهيمنة : هيمنة الكل على الأجزاء تصبح ذات عقلية قياسية ؛ وحينما تصبح تابعة مندمجة فى الآخر وجزءاً منه تصبح ذات عقلية تجزيئية تابعة . يتمثل الاستقراء فى دراسات الحديث ، ويتمثل القياس فى دراسة الإلهيات ، وتتمثل التجزيئية التابعة فى الانتقائية الفكرية سواء أكانت أوربية أم إسلامية .

فنحن أمام عملية اختزال أخرى تجرى هذه المرة على الثقافى ، فيتحول بكل غناه وتعدد مستوياته وتباين أنماطه التعبيرية إلى تجريد ذهنى بحت ، محايد إزاء المضمون . وكأن ما يهم الطبقة الحائزة للسلطة ، ليس ايديولوجية ذات مضمون يضفى شرعية على سلطتها ويلبى احتياجاتها ، وإنما يهمها بالدرجة الأولى امتلاك أداة ذهنية منطقية مفرغة من المحتوى الواقعى تتناسب مع إطارها الخارجى .

فالطبقات هنا تبدو كأنها كائنات واعية بذواتها أو بالتحديد بصورتها المنطقية التى تحدد بنيتها مكانة الطبقة الاجتماعية ، فتبحث عن الصورة أو الأداة المنطقية المناسبة لها لدى مثقفى الطبقة الذين تتحدد مهمتهم فى صياغة تلك الأداة ومنحها للطبقة المعنية .

٤ - الولع التنظيرى والتحليل النفسى :

يبدو واضحا أن المؤلف لديه ولع خاص بالتنظير ، فهو لا يكاد يلتقى بواقعة مهما كانت جزئية أو عرضية أو حتى خارج سياق البحث ، دون أن يجد نفسه شغوفا بوضع نظرية لها .

فجمع الجبرتى فى منهجه بين تسجيل الوقائع وبين سرد سير الشيوخ تعبيراً عن تجسيده للنخبة الاقتصادية والسياسية ؛ والمخطوطان المنسيان للعطار لهما صلة بالحراك الاجتماعى الذى لوْ تم نشرها لأثاراه فى المجتمع ، رغم أنهما فى الطب والعلوم .

ويبلغ الولع التنظيرى بالمؤلف أن يقدم على إجراء عملية تحليل نفسى للعطار فينظر للتحليل قبل أن يستخدمه . وتنظيره يتعلق بالبيئة التى تكونت فيها نظرية التحليل النفسى . والنتيجة التى يصل إليها - بعد التنظير - هى أن العطار لم يتمرد على أبيه وإنما تمرد على مجتمعه ، هذه واحدة ؛ والثانية هى أن تمرده كان مرتبطا بحالة الجنسية المثلية التى كان يعانى منها . وما يهمنا هنا ليس مدى صحة التنظير ، على خطئه ، وإنما الطريقة التى يتعامل بها مع نظريات لا تدخل فى سياق البحث ولا تدخل فى تخصص الباحث ، فضلا عن أنها .. النظرية وتنظيرها - بلا أثر على النتيجة التى توصل إليها . فهو يقرر نتائجه فى صورة أحكام لا تنبنى على سياق من الملاحظات الاكلينيكية أو التحليلية ، ولا يستخدم أىَ تكنيك من تكنيكات التحليل النفسى حتى يمكن نسبة تلك النتائج إليه . فهى نتائج لا علاقة لها لا بالتحليل النفسى ولا بأى من المدارس النفسية الاكلينيكية الأخرى . وإنما هى تعبير عن وجهة نظر عموم الناس فيما يتصورونه عن التحليل النفسى . وبالذات فى مسألة ارتباط الجنس بالمواقف النفسية المختلفة . وهى المسألة التى عاد جران إلى تأكيدها وهو يحلل - نفسيا - موقف العطار من السيرة النبوية دون أن يسأل نفسه ولو مرة واحدة عن النظرة الاجتماعية للجنسية المثلية فى ذلك العصر .

٥ - بنية النظرية وتطبيقاتها :

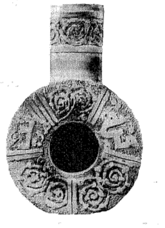
ليس لدى اعتراض على التنظير فى حد ذاته . فهو مباح بل مطلوب لأن فيه إثراء لفهم الواقع . لكن النظرية لها بنية ولها وظيفة . فإذا لم تتوافر لها مقومات

البنية أو إذا أصبحت فاقدة القدرة على التفسير أو التنبؤ ، فإنها تفقد خصائص النظرية ، وتصبح رأيا شخصيا أوحكما بلا مبرر .

وبنية النظرية قضايا ذات حدود بينها علاقات . والحدود يجب أن تكون على درجة معقولة من التجانس ومن الوضوح . والعلاقة بينهما التى تقترحها النظرية يجب أن تكون قابلة لاثبات صوابها أو خطئها . بمعنى أن يكون واضحا ما الذى ستكون عليه الأمور الملاحظة فى حالة صحة النظرية ، وما الذى ستكون عليه فى حالة خطئها . وأن تكون هناك مسألة مطروحة للبحث تجيب عليها النظرية .

فإذا أخذنا مثلا ، ما يسميه جران « تقسيم العمل الإقليمى للثقافة » وهى وجهة النظر التى ترى أن البلدان (العواصم) المختلفة تمثل مجموعة مختلفة من العلاقات الطبقية فى القرن الثامن عشر ، نشأت عنها نظريات معرفية مختلفة فى ثقافات الطبقات الحاكمة ، فإننا نجد أن المسألة ببساطة عبارة عن ملاحظة مفادها أن المناخ الثقافى فى كل من القاهرة ودمشق واستنبول فى القرن الثامن عشر كان مختلفا عنه فى البلد الآخر . وجران يفسر ذلك باختلاف العلاقات الطبقية .

فإذا حدد جران ما يعنيه بالعلاقات الطبقية ، وما يعنيه باختلافها فيما بينها ؛ فإن عليه أن يوضح لنا كيف أن الاختلاف فى العلاقات الطبقية ، وليس الاختلاف فى أى وضع آخر ؛ هو الذى أدى لاختلاف الثقافة . وكيف تنشأ العلاقة بين التكوين الطبقى وبين الثقافة ، وهل يعنى ذلك أن التكوينات الطبقية المختلفة يستبعد أن تشترك فى ثقافة عامة واحدة ؛ أو أن تكوينات طبقية متماثلة يمكن أن يكون لديها ثقافات مختلفة ، باختلاف التاريخ أو اختلاف المجتمع .



وما الذى يعنيه بالنظريات المعرفية للطبقة ، هل هى مسألة مختلفة عن الثقافة ، هل يعنى بذلك أن لكل طبقة نظرية معرفية خاصة بها .

وهل ينطبق هذا الحكم على القرن الثامن عشر فحسب ، وعلى البلدان التى ذكرها فحسب ، أم يسرى على جميع البلدان فى مختلف العصور .

واضح طبعاً من الدعوة إلى علم اجتماع للمعرفة قائم على بنية السوق أن المسألة أعمق لديه من أن تكون مجرد حالة خاصة . فهى تبدو هنا تمييزا بين الأنساق المعرفية لبلدان المركز من ناحية ، وبلدان الأطراف من ناحية أخرى . فهو يؤكد على ارتباط المعارف فى المركز ، بالعلمى والتقنى وارتباطها فى الأطراف بالعقلانية التى تعلو على التجريبية . ومرة أخرى نواجه بالتعبيرات الفضفاضة التى تحوى أشياء كثيرة ولا تقول شيئاً محدداً يمكن إثبات صوابه أو إثبات خطئه . لكن العلاقة بين مركزية المركز وعلمية المعارف من ناحية ، وبين طرفية الأطراف وعقلانية المعارف من ناحية أخرى ، لا تجد توضيحاً كافيا .

فالعملية الرأسمالية هى مشروع يتميز بنوع ما من أنواع العقلانية . بمعنى التنظيم الإدارى والاستثمارى القائم على دراسة السوق والحركة السلعية ، وعلى تطوير تكنولوجيا الإنتاج واعتمادها على المعرفة ، فما هى العقلانية المفتقدة فى المركز والمتحققة فى الأطراف .

أما نظرية الانعكاس التى ينتقدها فى أحد المواضع والتى يتبناها رغم ذلك فى كافة تنظيراته ، فإنها لا تجد أيضا توضيحا كافياً : فالتعديل الذى يرى إدخاله عليها هو أن هناك مستويين لعلاقة الثقافة بالواقع الاجتماعى الاقتصادى ، المستوى الأول هو مستوى العملية الانتاجية نفسها حيث تصبح الثقافة جزءًا منها ، والمستوى الثانى هو مستوى الاستمرار التاريخى لثقافة ما وهى مسألة ثانوية . ولم يوضح لنا هل الثقافة الداخلة فى العملية الإنتاجية هى ذاتها المستمرة تاريخيا فى المتصل الممثل لثقافة النخبة أو لا . وما الذى يجعلها وبأى طريقة تدخل فى العملية الإنتاجية .

على أن المسألة الأساسية ، التى لا نرى إشارة لها لدى جران ، هى الكيفية التى يتحول بها الاقتصادى الاجتماعى إلى ثقافى . فميكانزمات هذا التحول ووسائطه هى التى تمنحه قابلية أن يصدق . وقد تتنوع وتتعدد تلك الوسائط لكن من الصعب تصور أنها تحدث خارج خبرات الأفراد الحياتية ، وخارج خصائص التكوين الثقافى التاريخى للمجتمع ككل ، وللجماعات الثقافية المختلفة داخله .

وهذه الوسائط ليست مجرد قنوات بث مباشر تنقل الاجتماعى إلى الثقافى . بل هى ذاتها لها خصائصها ولها تاريخها ولها فاعليتها .

والنظرة التى تحول الاجتماعى إلى ثقافى مباشرة ، إنما تحول الاجتماعى إلى تجريد ذهنى بحت ، وتجرى عليه عمليات ذهنية بحتة ، وتخرج نتائجها فى صورة مقولة منطقية لا تغادر فى واقع الأمر ذهن صاحبها ، الذى لن يصعب عليه أن يجد من بين العديد من المنتجات الثقافية المتنوعة ، احد الشواهد التى تبدو وكأنها اثبات لبنيته الذهنية الخالصة .

وهكذا يبدأ الطريق إلى الأنساق النظرية المغلقة التى تتوالد ذاتيا فى دوائر متزايدة الاتساع حتى تحتوى الظاهرة موضوع البحث بأسرها ولا تدع بها مكانا لنظرة مغايرة .

٦ - الإسلام والرأسمالية : مسائل فى المنهج :

عنوان البحث - والذى هو محوره - ينطوى على حكم عام ، لم أجد له تخصيصا فى متن الكتاب ، إذ ما هو « الإسلامى » الذى وجد فيه جذوراً « للرأسمالية » . وما الذى يعنيه بالرأسمالية » على وجه التحديد . احتمالات المعنى مفتوحة فى كلا التعبيرين . فالإسلامى قد يعنى النص المقدس وحده ، وقد يضيف إليه النص التراثى ، وقد يعنى تأويلاً خاصاً لهما . وقد يعنى الممارسة السلوكية الفعلية لجماعة من المسلمين فى عصر معين ومكان معين ، وقد يعنى مجمل القيم والمعايير والعقائد والمواقف التى تشكل وجدان جماعة المسلمين . وقد يعنى تحديدا نوعا معينا من القيم والتصورات التى توجه السلوك الاقتصادى لجماعة من المسلمين . لقد كنت أتوقع أن يحدد لنا المؤلف أى معنى من تلك المعانى يعالج البحث .

وبالنسبة للرأسمالية ، فتحديدها لديه . والذى أدرك فى مقدمته للطبعة العربية ، يجعلها قابلة لتفسيرات شتى ، ويجعلها عنده عبر فترات طويلة من الزمن ، فلا يفرق على الأقل بين الرأسمالية الحديثة والرأسماليات أو الأشكال الرأسمالية السابقة عليها . فاعتبار عامل أقصى حد للربح عاملاً محدداً ومميزاً للرأسمالية عن الاقطاع . يجعل كافة الممارسات التجارية منذ بداية التاريخ ممارسات رأسمالية ، وبذلك يفقد المصطلح قيمته التشخيصية والتمييزية . فإذا كنا بصدد التساؤل عن التشكل التاريخى لعناصر الرأسمالية الحديثة فى مجتمعنا المصرى ، وما إذا كانت عناصر داخلية المنشأ أم مستقدمة من الخارج فتحديد المصطلحات يصبح ذا أهمية مضاعفة . فإذا حدثنا الكاتب بعد ذلك عن رأسمالية ثقافية فقد وضعنا معه فى مأزق حقيقى . فالمفروض بحكم المنطوق ، أن الرأسمالية الثقافية هى الثقافة المميزة للرأسمالية : التى لم نتفق أصلا على معنى محدد لها .

وارتباط الرأسمالية فى مصر بجذور إسلامية يعنى أن الارتباط بينهما له صيغة محددة هى صيغة ارتباط الشىء بجذوره . وبالتالى فالنمو الطبيعى للإسلام يثمر نظاما رأسماليا . لكن المؤلف يوافق ضمنا على ما ذهب إليه - ودنسون فى بحثه الهام فى هذا الموضوع والذى ذهب فيه إلى أن الإسلام قد يدعم الرأسمالية كما قد يدعم مختلف الأنظمة الانتاجية الأخرى . فهل يعنى ذلك بالنسبة لجران أن الإسلام ذو جذور متعددة ومتنوعة تستطيع أن تنبت نظما اقتصادية متباينة .

أتصور أن هناك أحد احتمالين : أولهما أن المؤلف يريد أن يقول أن الكتابات والتصورات التى كانت شائعة فى أوساط المسلمين ، قبل نشأة الرأسمالية التجارية ، أعيد تأويلها وأعيدت صياغتها بحيث توائم وتدعم النشاط التجارى المهيىء للرأسمالية .

وثانيهما : أن ثمة عناصر معينة تميز بها الإسلام كما تصوره وفهمه ومارسه مثقفو المجتمع المصرى فى الفترة موضوع البحث ، وأن مجموع تلك العناصر وفر الإطار الفكرى لحركة الرأسمالية التجارية .

الاحتمال الأول يتوافق مع فكرة أن الإسلام قد يدعم الرأسمالية كما قد يدعم مختلف الأنظمة الانتاجية الأخرى ، وهو ما يكاد المؤلف يصرح به فى المقدمة العربية .

والاحتمال الثانى يتوافق أكثر مع عنوان البحث ، حيث يجعل للرأسمالية جذوراً إسلامية . الأمر الذى يستدعى للذهن دراسة ماكس فيبر الشهيرة عن العقائد البروتستانية وروح الرأسمالية .

على أن هناك عدة فروق بين الدراستين . فأولاً الموضوع لدى فيبر أكثر تحديداً . فهو يتحدث عن الأخلاق البروتستانتية والجماعات الاعتقادية البروتستانتية وعلاقتها بالأخلاقيات والسلوكيات التى تطلبتها نشأة ونمو الرأسمالية الحديثة بنمطها الغربى بالتحديد . فالعلاقة بين حدود الموضوع هنا فيها تجانس وخالية من الفجوات .

وثانيا : فهو لا يتحدث عن علاقة علية مباشرة أو عن علاقة الأصل لصورته المنعكسة فى المرآه ، وإنما يتحدث عن شروط تاريخية ذات طابع اجتماعى أخلاقى هيأت المناخ لنشأة نظام إنتاجى معين ، متضافرة مع عوامل أخرى أساسية ، دون أن تدعى لنفسها مكانة السبب الكافى أو حتى

الضرورى لنشأة الرأسمالية ، لكن بدونها كان من الصعب تصور أن الرأسمالية الحديثة كانت ستكون على ما هى عليه .

وثالثا : فالوسائط أو الميكانزمات حاضرة بوضوح وفى مركز الضوء . فهو لا يجرى تقابلا بين النصوص البروتستانتية من ناحية وبين خصائص الرأسمالية من ناحية أخرى ؛ ثم يقيم تطابقا بين جوانب مجرده فى كل منهما ، وإنما يتحدث عن النصوص من حيث هى مؤشرات لممارسات متحققة فى الواقع من خلال جماعات اعتقادية تمارس هى ذاتها أعمالاً متعلقة بالاستثمار الرأسمالى ، وتميل إلى التقشف وإلى الالتزام بالاتفاقات وإلى الأمانة ، وتعلى من القيمة الدينية للنجاح فى العمل المهنى الذى هو الدليل الحقيقى لرضاء الرب واصطفائه . فتكون مثل تلك الجماعات بقيمها السلوكية تلك وبممارساتها الاقتصادية تلك تشكل الوسيط العيانى بين الثقافى من ناحية وبين الاقتصادى الاجتماعى من ناحية أخرى .

وبذلك لا يدعنا فيبر - سواء اتفقنا معه أو اختلفنا - نحلق فى انساق نظرية مغلقة ومجردة لا تترك لنا - ونحن داخلها - سبيلا للهبوط إلى أرض الواقع .

على أننا لو نزعنا عن البحث غلافه النظرى لوجدنا إنجازات رائدة :

١ - فقد أعاد الباحث الاعتبار للشروح والحواشى بحيث ترقى إلى مستوى التأليف ، خاصة حينما تكون هى شكل التعبير المتاح فى عصر معين .

٢ - كشف عن حياة فكرية نشطة مصاحبة لتغيرات الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، خلال فترة مهملة من التاريخ المصرى .



٣ - بين كيف يتداخل العلمانى والدينى فى المؤلفات ذات الطابع الدينى . فراصد الفكر العلمانى عليه أن ينقب داخل المؤلفات الدينية ليكتشف التحولات العلمانية التى تجرى تحت السطح .

٤ - رصد تغيرات مهمة فى نوعية النشاط الاقتصادى مثل التحول السلعى للزراعة ودخول التعامل النقدى ، والتحولات الاجتماعية المصاحبة له .

٥ - بين كيف أن الرأسمالية الحديثة اتخذت منذ نشأتها طابع تقسيم العمل الدولى . وحددت الأدوار - تاريخيا - لبلدان الأطراف ، مما أحدث تغيرات بنيوية فى تركيبها سلبتها قدرتها على التقدم الذاتى .

ملاحظات الترجمة :

يتميز الكتاب الأصلى بأسلوب معقد ، وبمصطلحات متنوعة ولعل هذا هو السبب الذى جعل الترجمة العربية عسيرة القراءة ، بها من الأخطاء اللغوية والاصطلاحية والتاريخية ما يتجاوز الحد المسموح به عموما .

فمن أمثلة الأخطاء اللغوية أن النفايات التى كانت تلقى فى الشوارع أو فى النيل ، اصبحت (ص ٥٣) « نفايات السلع تباع بأسعار رخيصة فى الشوارع أو على شاطىء النيل » .

والعبارة القائلة بأن الجهود الأولى فى هذا السبيل (كتابة المقامات) لم تكن متقنة بطبيعة الحال ، تصبح (ص ١١٨) « وبينما كان من الطبيعى أن يمثل الرجوع إلى مراجع ما قبل الإسلام جهداً غير مرغوب فيه » .

ومن أمثلة الأخطاء الاصطلاحية : أن الاقتصاد التصديرى يصبح (ص ٢٢) اقتصادا شرقيا فى اتجاه التصدير .

ورسوم الانعام بالنياشين والألقاب على الموظفين ، تصبح (ص ٣٩) « الهدايا التى يتلقاها من الموظفين الرسميين » .

ومن امثلة الأخطاء التاريخية ، جعل تشمليس من كبار ضباط الحملة الفرنسية (ص ٦٠) بينما هو أمير بحر يعمل لدى مراد بك ، وهذا الخطأ جعل المترجم يغير اتجاه مدفعيته إلى الناحية الأخرى .

وحركة الأسيجة ، وهى حركة تسوير الأرض فى أوربا ، جعلها المترجم « حركة الانغلاق » (ص ٦٧ ملاحظة) ووصل منها إلى أن « الكروم لا يحتاج إلى الانغلاق » .

وكتاب « الكشكول » الذى كان مرجعا أساسيا للوفائية ، جعله المترجم ، « العمل الأدبى الأساسى حول الوفائية » (ص ٨٥) وجعه يتحدث عن الأمام أبى الأنوار الذى جاء بعده بقرنين ■

هامش

(١) مقدمة الأستاذة عفاف لطفى السيد .

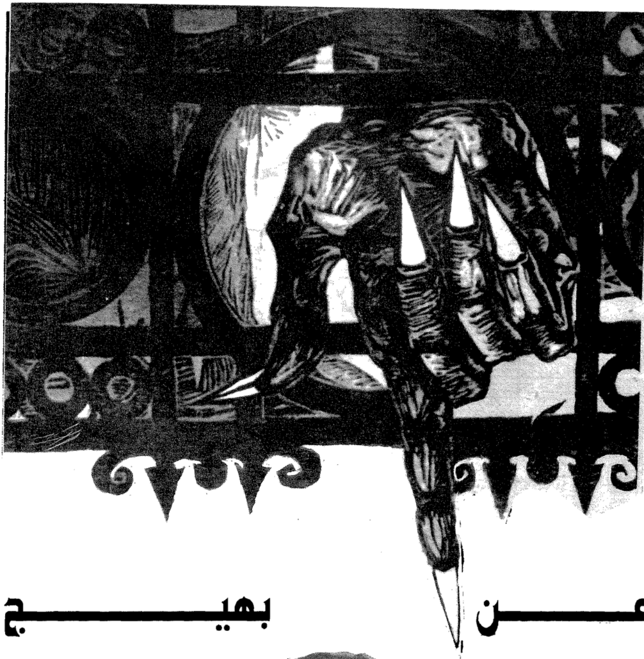


نحت للفنان مصطفى متولى

الإيقاعات والرؤى

١٦٦ عن بهيج اسماعيل . صافي ناز كاظم

بغبغان سليط اللسان ، مسرحية : بهيج اسماعيل



عن بهيج



عن لوحة للفنان الشنتاوي ابو العلا

اسماعيل

قراءة نقدية لشاعر تتلبسه حالة تدفع إلى ضرورة الرحيل ليرصد الأفخاخ المهينة التى تتربص بالآمال لتصبح «العودة» ضرورة اقسى من ضرورة الرحيل .

صافى ناز كاظم

ف ● عرفته عام ١٩٦٧ من خلال سطور استوقفتنى بعنوان «من كتاب الموتى الجديد» :

«لا تلعق جرح اخيك
بلسان يحوى جرثومة ..
لاتلق بصاقك فى حلق فقير جائع .
لاتطفىء مصباحك فى عرض طريق .
تسبح فيه الظلمات .
لاتعزف الحان الفرحة .
فى صحراء قفر .
لاتحمل قربة ماء مسمومة .
لا تمسخ معنى الحى ،
لانك شارفت الموت :
يرحمنا الله ....»

كان اسمه جديداً بالنسبة إلى . لكننى طويت القصاصة التى تحمل هذه القصيدة الصغيرة ووضعتها فى محفظتى . كان الزمن ثقيلا رغم كوننا فى ذروة العمر الجميل ـ كنت فى الثلاثين وكان فى الثامنة والعشرين ـ فلقد كان الإحساس بالهزيمة مضنيا كنا نرى أن ١٩٦٧ والطقس الذى أدى إليها ، قد انكسرت بمسار الأحلام إلى غير الطريق الذى أردناه وكان الذى يفزعنا هو رؤيتنا أن نفايات هذا الانكسار سوف تلوث أجواء سنوات كثيرة قادمة . وجلست أكتب للصور «قطع ذهنى أو غير ذلك بالتحديد» أصور إحساساً يشبه إحساس من ترمل ليلة العرس ، وضمنت القطعة أبيات بهيج إسماعيل ، وأشرت إليه :

«الشاعرالجديد المجهول : فوجئت به بعد النشر أمامى غاضبا طويلا أشقر مثل رعاة الجبال فى منطقة آسيا عند الحدود المتاخمة لتركيا . قال «انا بهيج إسماعيل !» قلت : «إذن فأنت تعرف العربية !» قال : «انا فلاح !» قلت : «ولو ! أنت بك موجة هجرة أو سلالة من جند المسلمين !» لم يضحك . حدجنى بنظرة مبالغة فى الكبرياء : «أنا لست مجهولاً !» قلت : «لم أقصد الإساءة .. قصدت القول بأن الأسطر مؤثرة وقيمتها أنك لست ممن تضج بأسمائهم الصحف .. المجهول فى زماننا هو الأكثر أصالة لأن معايير الذيوع ليست نقية !» بدأ يشرب الشاى فعرفت أنه صار بالإمكان الانتقال إلى موضوعات أرحب . مع استرساله فى المقاطعة والحديث عرفت أنه بكل المكونات : «شاعر» وقلت له : «أصعب الألقاب على الإطلاق لقب شاعر فهو قبل أن يكتب الشعر عليه أن يكون : الشعر : موقفا واقتحاما .. وفى زماننا هذا : المذبحة ، سيكون الشعراء أول القتلى» . وعندما انصرف من مكتبى تمتمت :» سيكبر شاعراً أصيلاً لهذا البلد لكنه لن يسطع تحت بقعة إعلامية . سيبقى مع الدر الكامن فى أحشاء مصر ، فلا هو من جالسى المقاهى ، ولا هو من رواد الملتقيات الأدبية ، ولا هو ممن يمكن أن يصانع صاحب سلطة أو جهازا أمنيا أو واحدا من المهيمنين على صفحات الأدب . وصدقت تكهناتى ، فقد غلفته عزلته الاجتماعية ، وحجبه أعتزازه الشديد بنفسه فلم تردد الصحف اسمه كثيراً بين سطورها »

●●●

تسربت السنون فى لمح البصر والذى كان ابن الثامنة والعشرين أصبح يشارف الخمسين . انقطعت عنى أخباره طيلة تلك السنين العجاف حتى وجدته عام ١٩٨٥ على غلاف بنفسجى مكتوب عليه : «شعر : تلك الأيام :

العشق ، الحرية ، الموت ــ **بهيج إسماعيل»** وعلى ظهر الغلاف الأخير صورة مفزعة له كأنه أحد أبطال أفلام الرعب وبيانات تعريف مقتضبة : «● درس العلوم والفلسفة والسيناريو ● ظهرت أعماله الأولى فى أواخر الستينيات ● قدم له المسرح العديد من المسرحيات كما عرض له العديد من الأفلام ● نشرت أشعاره فى الصحف والمجلات المصرية والعربية» .

أخذت الكتاب بلهفة من التقى بزميل زلزال تم العثور عليه حيا بين الأنقاض . تصفحته ورغم فرحتى لم اقرأه على الفور . قراءة الشعر مثل كتابته : تحتاج إلى حالة شجن إبداعية تمكن القارىء من استحضار الاضطرام الوجدانى الذى كان عند الشاعر لحظة التدوين ، أو تكون قراءة الشعر إبداعا منفصلا عن إبداع الشاعر فيرى القارىء وراء الصور والتعبير ما لم يكن بخلد الشاعر أو مقصده المحدد ، فتحيا القصيدة فى ذهنه بوجه له ذاتيته الخصوصية غير المتصلة بأبيها الشاعر الذى ولدها . وهذه الحالة تحدث لى كثيراً عندما تشحن نفسى ويتوتر قلبى ويعجز عن ضخ مايَنوء به تعبيراً مكتوباً ، عندها أهرع إلى قراءة شعر يلائمنى ، وهكذا لم اقرأ كتاب بهيج **إسماعيل** إلا عندما داهمتنى الحالة : المذكورة .

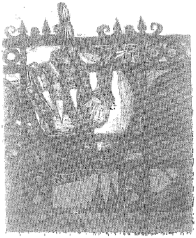
مازالت البساطة والمفارقة وخفة الظل سمات بهيج إسماعيل الشعرية التى تبدت لى منذ قراءتى المبكرة له . ومازالت القطعة الشعرية عنده شديدة الحبكة حتى ليصعب أن تقتطف جزءاً منها من دون أن تحس أنك قد ارتكبت جريمة تشويه لعود من السرو متناسق التكوين . ومع ذلك فأنا مجبرة على التشويه لأننى مجبرة على الاقتطاف فليس بوسعى أن أضمن مقالى الكتاب بأكمله وإن كنت أود .

● ● ●

يفتتح بهيج إسماعيل كتابه بقطعة «فى البدء» :

«كن ... فيكون
فكان
واحب الله الإنسان .
كان الإنسان جميلاً .
وعلى الأرض ،
اختلف الشكل ،
وشاهت فيه الألوان .
....
طرقا شتى يمشيها الإنسان
وصولاً للبدء
وبحثا عن صورته الأولى .
صوراً شتى .. يلقى
ومصيراً مجهولا .
فى كل الصور تخفىّ الشيطان ..»

ثم يدخل فى مجموعة من ثمانى قطع منفصلة ومترابطة فى آن فهى تتدرج فى



نسج يتراكم فتتوحد وتتصل لترسم لوحة شديدة الإيلام لأوجاع الهجرة بحثا عن الرزق ، تلك التى عاشتها أفواج متزاحمة من الأسر المصرية رغم كراهية الطبيعة المصرية للنزوح والسفر . ويتلبس بهيج إسماعيل تلك الحالة التى تدفع إلى «ضرورة» الرحيل ثم يرصد الأفخاخ المهينة التى تتربص بالآمال لتصبح العودة «ضرورة» أقسى من «ضرورة» الرحيل حين يكون الاختيار بين قبول الهزيمة أمام «الفقر» أو قبول الهزيمة أمام «الذل» و«الامتهان» المرادفين للعبودية النفسية التى يلقاها المهاجر فى الغربة .

تبدأ لوحة القطع الثمانيه بـ «..» حيث يمتد خيط الحب والحلم :

«حطت عيناك الواعدتان
على غصنى قلبى المقرور
فارتعشت فيه نهيرات الإحساس .
اهتزت كل الأغصان .
صدحت كل الأصوات .
اقيمت كل الأعراس
وكل الصلوات
وعداً للتعساء
وللفقراء ،
وللمحرومين
آمين ... آمين .
وعرفت الحب ذاك الفرح الآتى
من احزان القلب
ذاك البرق الآخذ بالأبصار وبالافئدة
وباللب .
....
ورعانى الحب فاعطانى
اعطانى

اللغة الأولى
والأجنحة الطولى
والزمن الخصب .»

ويتعثر الخيط إذ ينتهى بالتساؤل :
«هل يكفى الحب لأن نحيا ؟»
وتحاول القطعة الثانية «وعلى الأرض ...» أن تصور حافة الموسى التى تأتى قاعدة تحت السؤال :

«فقير أنا
وطاهرة أنت
قلبا وروحاً
فطوبى لنا .
.....
فقير أنا
فى زمان الغِنى
وحالمة ...
فى الزمان الضنين
وبينى وبينك
سبع سنين
لكى يجمع العش
أحلامنا !»

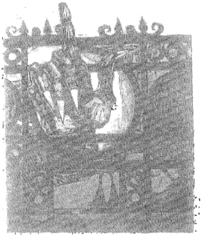
لذلك يعود التساؤل أكثر إلحاحاً فى قفلة الأنشودة :
«فقير .. أنا
وأنت المنى
وبينى وبينك ... مابيننا
فهل ينهض العش
رغم الرياح
وينتصر الحب
رغم العنا ؟ !»

وتبرز الحقائق فى «مفترق الطرق» :
«الحب لايكفى لأن نعيش
والخبز لايكفى لأن نكون» .
....
«إن رمت الحياة خاطر .....»
«إن رمت الحياة سافر ....»
....

«من اجل عينيك ... انا اسافر ....»
ويذهب المسافر إلى «الهبوط» :
«هبطت ارض الاغنياء
مسافراً بلا متاع
....

فى السوق
حيث البيع والشراء
كان السؤال دائماً :
كيف ابيع الجهد
دون أن أبيع الكبرياء .
....

من حظى السعيد .. أن صاحب المال
(الذى يكفلنى) ... يحبنى
لاننى ادسه .
ورغم انه يشعرنى بالمن
إلا اننى احتمله
وانت تعلمين ما السبب ،
الحلم ياحبيبتى يجعلنى
اسامح المكان والزمان
والبشر ....»



لكن «الأرق» مايلبث أن يدهمه ثم «الهواجس» :
«جمعت بعض المال
فقدت بعض عقلى
مرغما
وبعض إحساسى بأنى حر ...»

ولم تكن «الهواجس» وهما ، شيئا فشيئاً تتبدى بواقعيتها المرّة ويتحتم الاختيار بين «الفقر» أو «العبودية» وتأتى قطعة «الهزيمة» لتؤكد أن الهزيمة أمام الفقر فى هذا الاختيار هو الانتصار الحق :

«اضعت كل ماجمعت
ــ ولم يكن كثيراً ــ
دفعته كفالة لكى اعود
لان صاحب المال (الذى احبنى)
اهاننى
عاملنى كاننى عبد من العبيد ...
....

اضعت كل ماجمعت
ــ ولم يكن مثيراً ــ
دفعته كفالة عن القيود
لأن صاحب المال (الذى اهاننى)
اشعرنى بانه يملكنى ،
يملك أن يعزنى ــ إن شاء ــ
او يذلنى
احسست أننى اخترت
بنفسى مدفنى
واننى حين تركت وطنى
تركت فيه عزتى وأمنى
....
وجئت للمال .. المضل .. الوثنى .
....

غدا اعود ياحبيبتى ...

......

لاتحزنى إذ عدت مثلما ذهبت
ولاتظنى اننى هزمت ....

....

وصدقينى .. إن مافعلت
هو انتصار الروح
لا الهزيمة !»

لكن مأساة هذا المواطن المصرى ، الذى يخطىء الآخرون دماثته فيحسبونها ضعفاً أو هوانا ، ويتمثله الشاعر نفسه الرقيقة النبيلة المقبلة بكل البشاشة لمعانقة الوطن ــ عزته وأمنه ــ مأساة هذا المواطن لاتنتهى عند اختياره «الفقر» مع الحرية ، هذا الاختيار الذى سجله وأعلنه موقفا أمام «الكفيل» دفاعاً أوليا عن «كرامة الوطن» حيث تصير «الذات» فى «الغربة» هى «كل الوطن» ، فها هو المواطن يعود لتتلقفه «الأسوار» .

«كيف ؟ وأين ؟ .. ومتى ؟
لاتسالى
فالفخ كان محكماً مباغتا

....

لا . لم اضل
لكنها خديعة الصواعق .
تضىء اول الأمر كانها الشعاع

....

وقبل ان نفطن للخداع
تنقض .. بالنار التى تبيد
لتاكل .. الضحية .. الوحيدة ..
الشرود» .

كان هناك من يترقبه على قوائم الوصول :

«هذا الذى فى هيئة الإنسان قد اتانى
مهلاً .... قابلنى فى ظلمة الطريق .
كانه يعرفنى ،
كانه صديق ،
وحينما عانقنى ...
احسست فيه لهفة المشتاق !

....

صادقته.. حكوت له
عن غربتى ... وعودتى
وحينما رايت وجهه عبس
ظننته مشاركا
ظننته يحس
احببته ... صاحبته .. امنت
وشارداً كنت طوال رحلتى معه
وهو يقود العربة

....

وحينما افقت .. كان قد انزلنى
فلم أر العمار
لكننى رايت فى الصحراء ياحبيبتى
القلعة الصخرية الجدار
وحينما استدار
رايت فى عينيه لون النار
ادركت اننى خدعت
وانه قد انتهى الحوار» !



المنفى داخل الوطن والحصار والإنكار والاتهام الباطل ثمن لاختيار «الحرية» الذى لايتجزأ :

«..........

صننت بعد شهر
تحت بند فوضوى
يكتب ضد الفقر والقهر
قصائد الشعر الرقيق الملتوى
يدس سمه القوى
فى زخرف الكلام
وكان الاتهام :
كتبت ذات يوم فى صحف النميمة
ــ تلك التى تصدر خارج الوطن ــ
كتبت بالثمن
قصيدة يوم احتراق دار الأوبرا القديمة
ذكّرت فيها القوم
بثروة الخديوى .. وديون مصر

....

لم انف ما اتهمت به
لكننى اقسمت اننى كتبت ماكتبت

....

حبا لمصر والوطن
واننى ــ اقسم ياحبيبتى الحزينة ــ
كتبته بلا ثمن !

....

غُلّقت الأبواب
على امان لاتزال فى الرؤى عذاب
بينى وبينك الأسوار .. والصحراء والذئاب .
بينى وبينك الليل الذى لا ينجلى
لكننى فى ظلمة السرداب
لا افقد النور الذى فى داخلى ..»

ويأتيه الجلاد فى «الزاد» التى تنهى الأناشيد الثمانية : وماذا يمكن أن يكون «زاد» الجلاد سوى :

«يضربنى حتى يرى الدماء
يتركنى معلقا
لكى يظل نحو الأرض وجهى
شاخصا
فلا أرى السماء
....
يريحنى الإغماء ....»

●●●

ولكون بهيج إسماعيل أحد الذين عاصروا التعذيب الغاشم فى الستينيات والظلم والشتات فى السبعينيات يفتح فى الثمانينيات ومع بداية التسعينيات عينيه على كل الجراح بحكمة «بلال» :

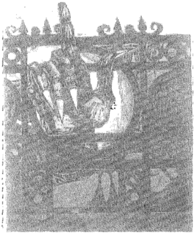
«أحدٌ ... أحدٌ ... أحدٌ
يعذب الإنسان بالجسد
لكى تذل فيه الروح
لكننى — وقد جربت — لم أعد
أحس بالنزيف فى الجروح
وكلما عذبت بالجسد
تشف فى الروح .

يقول لى الإجهاد :
لو لم يكن للأرض معنى يحفظ الحياة
ماهدمت على رؤوس الأولين
— إذ طغوا —
قصورهم وملكهم والجاه
....
تقول لى الأصفاد :

لو لم يكن للأرض معنى ... مارعاها
الله
بصفوة من العباد
يدعون للعدل .. فيقهرون
يكبلون فى القيود
يقتلون
لكنهم يحيون فى ضمير الكون
يبعثون ....»

ومع غنائه للعشق والحرية يغنى للموت ، فيراه طائراً يبلله بالشوق والغزل :

«ياطير الراحة .. عانقنى
يامن اعتقنى .. عانقنى
فانا أحببتك أيا كنت
....
كل الأشياء تغيم الآن
كل الأشياء تسافر
عبر الأزمان
تسافر فى الحلم الأبدى
الريح
وطير البرُّ
وطير البحر
وقمر الليل
وعطر الزهر
وهمس الشعر



وتلك الأيام الأحلام
....
كل الأحياء الآن تعود إلى الأرحام
....
الآن أعود لرحم الأرض
لرحم الأم
أعيش الحلم
لأولد
فى آتى الأيام» .

●●●

التقى ببهيج إسماعيل هاتفيا أقول :
— ليس لدى سوى كتاب شعر واحد لك .
فيرد منطقيا :
— ولماذا يكون لى أكثر من كتاب واحد ؟
— أليس لديك قصائد ؟
— لدى مايملأ عشرين كتابا !
— ومن ثمّ ؟
— ألا تعرفين أن اكتئابى نهر هادىء صغير مستقر ؟
أعنى أننى مادمت مستمتعا بكتابة الشعر فلماذا أتكدر بمحاولة نشره ؟
— وماذا قلت أخيراً ؟
— فى مذابح إسرائيل ضد الانتفاضة :

«ذبحوا طفلاً فى الشهر الرابع من عمره ،
لايدرى شيئاً من أمره
سوى أن هنالك فرقاً فى الطعم ،
أدركه بالفم ،
مابين اللبن الآتى من ثدى الأم
وبين الدم !» ■



بغـــــبغـــــان

اللوحة : منظر طاووس - شباك قلة من الفخار القديم

المنظر: شقة صغيرة من غرفة واحدة وصالة .. محتويات الغرفة تدل على أنه مسكن فردي .. محتويات الشقة بسيطة .. ونظيفة وجميلة .. كنبة يعلوها رفان من الكتب المتراصة .. ومقعدان عليهما جرائد وملابس متناثرة .. تليفزيون أبيض وأسود صغير .. مروحة قديمة الطراز .. مدفأه رخيصة .. غابة (بوصة) طويلة نبات ظل وحيد من النوع المزهر موضوع على الإفريز الداخلى للجدار - وهو بروز طويل ضيق بطول الجدار تقريبا يمتد أسفل النافذة الوحيدة الزجاجية - على النافذة ستارة مسدلة ولذلك الغرفة شبه مظلمة - رغم أننا فى الصباح - إذ لا يوجد سوى شعاع ضوئى نافذ من الشمس عبر زجاج النافذة والستارة ليضيء منطقة صغيرة محدودة بجوار النبات المزهر .

يسمع سعال خفيف لشاب .. يبدأ هادئا ثم يتطور ويقوى وينتهى صمت . ثم يسمع رنين جرس الباب مرة يعقبه صمت ثم يتكرر الرنين لنسمع صوت الشاب الذى كان يسعل .

ص . الشاب: مين ؟

ص . نرجس: أنا

ص . الشاب: مين ؟

ص . نرجس: نرجس

ص . الشاب: نرجس .

ص . نرجس: افتح يا أستاذ

« يظهر ببغاء يسير على إفريز النافذة يتوقف فى المنطقة المضيئة لنكتشف أنه هو الذى يرد » .

الببغاء : « بصوت الشاب » مين ؟

ص نرجس: نرجس يا أستاذ سالم .

الببغاء : ادخلى يا نرجس .

ص . نرجس: الباب مفتوح ؟

الببغاء : ادخلى يا نرجس .

« ويصفق بجناحيه .. ويختفى »

« بدفعه خفيفة للداخل يفتح الباب وتدخل نرجس فى الضوء الخافت وتترك الباب مفتوحا « نرجس فى يدها جردل »

نرجس : صباح الخير

الببغاء : « بصوت الشاب » صباح الخير .

نرجس : .. أفتح الستارة ؟

الببغاء : « بصوت الشاب » افتحى الستارة .

تتجه نرجس إلى الستارة وتفتحها فيغمر النور المكان .. وفى النور نرى مكونات الشقة .. ونرى أربعة مزاليج مثبتة على الباب من الداخل .. كما نرى قفص الببغاء فارغا .. أما نرجس فهى امرأة جميلة شابة فى أواخر العشرينيات ترتدى جلبابا زاهى اللون .

نرجس : أفتح .. الشباك ؟

الببغاء : « بصوت الشاب » : افتحى الشباك .

تتجه للنافذة المفتوحة وتطل بنصف جسدها على الشارع أسفل وتطلق زغرودة ثم تعود .

نرجس : « كما لو كانت تحدث

سليط اللسان

مسرحية

بهيج اسماعيل

نفسها » شكلهم يفرح ! .. الحمد لله . كان كابوسا وانزاح . تلتفت وراءها فلا تجد أحدا .. توجه كلامها تجاه فتحة الغرفة الداخلية بعد اذنك .. أدخل أملا الميه عشان أمسح السلالم .

« لا تتلقى ردا » أدخل ؟

« تقترب من فتحة الغرفة »

أستاذ سالم ! « تقترب أكثر » انت نمت تانى ؟

البيغاء : « بصوت سالم كأنه شريط مسجل » أنا مش موجود .. اللى عايزنى فى حاجة يكتب ورقة ويعلقها على الباب !

« نرجس تتلفت حولها بحثا عن مصدر الصوت إلى أن ترى البيغاء »

نرجس : هوه أنت ؟

البيغاء : أنا مش موجود

نرجس : بارك لى يا كوكو .. خلاص .. اتطلقت ..

البيغاء : « بصوت سالم » الحقى الميه قبل ما تنقطع .

نرجس : حاضر .. وحغسل لكم الاطباق كمان قبل ما أمسح سلالم العمارة .. بس أخد نفسى الأول .. كان كاتم على نفسى .

« وهى ترتب بعض الاشياء فى المكان »

البيغاء : الحقى الميه قبل تنقطع ..

نرجس : عامل لى شيخ ! بأمارة ايه ؟ وطول النهار قاعد فى البيت يوعظ فى شوية عيال عواطلية وأنا أجرى واخدم فى البيوت وأدى له . كان عايزنى اتجسس على البيوت اللى بادخلها .. لكن ينقطع لسانى ان كنت قلت كلمة واحدة على حد « تنادى » أستاذ سالم ! هوه فتح لى ونام تانى ؟ !

البيغاء : الميه حتنقطع !

نرجس : أول ما الكسكر هجموا عليه هوه وصبيانه .. عمل أنه بيصلى .. زى زكى رستم فى الفيلم .. الضابط قال الله سلم يا خميس راح مسلم .. انا ما صدقت وقلت له طلقنى يا خميس انت حتاخد تأبيدة وأنا أخاف على نفسى من الفتنة .. قال لى لا مش مطلق .. قلت له حشهد عليك .. حشهد عليك بالحق .. طلقنى قال لى لا .. عيل من صبيانه قال له حكم الشرع يا شيخ خميس .. الشرع بيقول خذوهن بالمعروف وسرحوهن بالمعروف .. سرحها يا شيخ خميس .. راح تافف فى وشه وسرحنى . وبرضه شهدت عليه .. قلت لهم كان بيلم بمب العيال ويعمل كنابل .

البيغاء : « بصوت سالم » الميه حتقطع

نرجس : بس الناس بيقولوا ممكن يهرب من الحبس وييجى لى ينتقم منى ! .. ييجى ازاى ؟ دا الحكومة باعته لنا فى امبابة ييجى عشر تلاف عسكرى .. مترصصين تحت فى الشوارع زى عمدان النور لو هرب من الحبس حيقدر يعدى من الهلمة دى ازاى ! أنا مش عايزاهم يمشوا .. شكلهم كده يفرح .. والنبى لاشجعهم تانى « وتتجه الى النافذة وتزغرد » .. ثم تأخذ الجردل فى يدها وتتجه الى الحمام » ..

نرجس : الحمام مقفول .. ومش شايفة حد فى الاودة ! يكون نام فى الحمام ؟ للناس امسك بقو يناموا فى الحمامات .. أصحيه ازاى دلوقت ! « تدق على الباب » ثم تتجه قلقة الى قفص البيغاء وتكبش منه حفنة من الفول السودانى »

نرجس : « للبيغاء » الواقف خارج القفص لامؤاخذه .. مفطرتش

البيغاء : « فى غيظ » نرجس حمارة !

نرجس : ولا يكون دخل ياخد دش قبل الميه ماتنقطع اتزحلق على البلاط أغمى عليه ؟ ! أبص عليه من خرم الباب .. عيب ! أفتح عليه وهو عريان يغمى على جنبه !

« تتجه الى قفص البيغاء وتأخذ حفنة أخرى من الفول السودانى »

البيغاء : « صارخا » نرجس كلبه ! نرجس كلبه !

نرجس : بس لازم أفتح برضه .. الضرورات تبيح المحظورات ! « تتجه لباب الحمام وتضع كفها على عينها .. ثم تفتح الباب تدريجيا حتى ينفتح تماما .. ثم تنظر من خلال فتحة أصابعها فلا تجد أحدا » يا لهوى ! الا يكونوا مسكوه زى جوزى ! « وتسرع الى قفص البيغاء لتأخذ بعضا من فول السودانى »

البيغاء : « صارخا نادبا » يا لهوى !

نرجس : مفطرتش .

البيغاء : « مستمزا » يا لهوى !

نرجس : بعض السودانى المحلات قافلة .

البيغاء : يا لهوى ! ! ! ..

« تسرع نرجس الى الحمام وتدخله وتغلق الباب على نفسها بينما البيغاء يتنطط فى الهواء وهو يلطم وجهه بجناحيه مستمرا فى الصراخ من خلال فتحة باب الشقة نرى سلما صغيرا يتدلى من على السطوح ليستقر أمام البسطة . ثم نرى سالم نازلا عليه مسرعا إلى داخل الشقة أخذ السلم المزدوج معه وهو يسعل بنفس الطريقة التى كان يقلدها البيغاء .. وما إن يراه البيغاء حتى يصمت

سالم : « للبيغاء بشىء من العتاب كأن بينهما خصاماً » حد سأل على ؟

البيغاء : أنا مش موجود

سالم : حد سأل على ؟ !

البيغاء : اللى عايزنى يكتب لى ورقة ويعلقها على الباب .

سالم : مين اللى دخل وفتح الشباك ؟

البيغاء : بصوته هو نرجس خماره .

سالم : بلاش الالفاظ دى .. هى جت ؟

البيغاء : أنا جعان .

سالم : وأنا جعان .. لكن فيه بنادق تحت .. والمحلات



قافلة .. وأنا معنديش استعداد أنزل سلمه واحده . « ينظر للقفص » .. على الأقل انت فطرت .. أنا ما اتعشتش من امبارح « ينظر ثانيه للقفص » أكلت السودانى كله ؟ !

البيغاء : « فى حرقه » نرجس كلبه ؟

سالم : بلاش الالفاظ دى .. « البيغاء يقلب له رأسه » وبلاش البصة دى .. بصتك فيها حزن جيل كامل ! متحسسنيش بالعجز ! مش حقدر أجيب لك أكل .. أنا قلت لك أهه .. مش حقدر أنزل وأعرض نفسى لسيف ولا جنزير .. فيه أوقات كده البنى ادم يمشى فيها جنب الحيط .. بيبقى الموت فيها لعبة .. غلطة .. صدفة بخت .. قدر .. يبقى له ميت اسم .. انت المجال عندك واسع .. أنا لا .. عايز تطير طير .

البيغاء : أنا جعان .

سالم : متعليش صوتك .. الناس يفتكروك أنا .

البيغاء : أنا جعان .

سالم : وأنا سبت لك الباب مفتوح مطرتش ليه ؟ نمت فوق السطوح عشان اديك الفرصة كاملة أنت حر .. أنا دلوقت خالى شغل .. بلقط رزق يوم بيوم .. أنت خدت على أكل الفراخ لما كانت ظروفى كويسة .. دلوقت الحال أتغير .. لا فيه فراخ ولا حتى عضم .. ويمكن المسألة تطول .. ومش مستعد أتحمل البصة الحزينة اللى فى عينك دى أكتر من كده .. بتحسسنى أنك ضحية وأن أنا سجان .. الفرصة لسه قدامك .. الشباك أهه .. والفضا أهه ..

« لا يتحرك البيغاء .. تظهر نرجس خارجة من الحمام .. جلبابها مبتل من أسفل .. تحمل الجردل

المملوء بالماء بيد .. وتشمر جلبابها قليلا عن ساقها باليد الاخرى .. »

نرجس : لامؤاخذة يا أستاذ سالم .

سالم : « يفاجأ بها » أهلا يا نرجس .. لقيتى ميه ؟

نرجس : لقيت .. « مشيرة للببغاء » قال لك ؟

سالم : على ايه ؟

نرجس : اتطلقت .

سالم : ليه ؟ !

نرجس : مسكوه !

سالم : جوزك

نرجس : كان كابوس وانزاح . ماتعرفش جابوا سره منين مع أنه كان حويط ! سايب باب القفص وباب الشقة مفتوحين ؟ مش خايف للبغبغان يطير !

سالم : أنا عايز أطلقه

نرجس : تطلقه ؟!

سالم : أعتقه .. حاسس أن أنا ساجنه .

نرجس : بعد عشرة تلتاشر سنة تطلقه ؟ ماتبيعه أحسن .

سالم : لا .

نرجس : ولو طار ووقع فى ايدين العسكر تحت ؟ .. أنا أعرف أن سرك عنده من كتر مابتتكلم معاه .. يقول كلمة كده ولا كده تتفهم غلط حيجيبوك أنت وتتاخد فى الرجلين . « يصمت سالم » وده لسانه فالت وحافض اسمك .. وعنوانك وبيتكلم بصوتك .. « تضحك » يعنى زى مابيقولوا المتحدث الرسمى بتاعك ! ووعيه .. ممكن ييجوا يفتشوا هنا فى أى وقت .. فهمه يقول ايه ومايقولش ايه بدل ما يبقى شاهد عليك ! خلى الباب مفتوح حرجع أملا تانى .

« وتخرج كأنها لم تقل شيئا بينما يجمد سالم مكانه ثم يتحرك فى قلق ويغلق النافذة » .

« سالم يرتكن الى النافذة تجاه الببغاء .. يرمقه بحدة وبنظرة جديدة تجعل الببغاء يترك مكانه ويطير ليتخذ وضعه أعلى السلم المزدوج ... ويبادله نفس النظرة .. سالم يعتصر جبهته كأنما يتذكر ما قاله للببغاء من كلام يمكن أن يدينه أمام السلطة ثم يعاود النظر للببغاء وينبت فى صمت دوامة من الكلام المتداخل بصوت الببغاء والذى لانتبين معظمه فى الأول ثم تبدأ تبين منه جمل منفردة أو مقاطع من حوار يفصل بينها فترات صمت قصيرة كأنها نقط فاصلة تقابلها أطراقات سالم ونظراته للببغاء الذى يحرك رأسه مجسدا المسموع » .

ص . سالم : « على لسان الببغاء » الخوف موت الناس ياكوكو بقى كل واحد ميت جوه هدومه ومتعين حارس على جثته لو كانوا سابوا الحشيش .. ماكنش دخل الهيروين .
ولو كانوا سابوا الاشتراكيين ماكنش ظهر الارهابيين .
الإعدام هو الحل .

سالم : أناالمهدىالمنتظر .
حرجع زى الإنسان الأول
وحجيب بندقية
أنا المهدى المنتظر
أنا المهدى المنتظر
ها ها ها ..
ها ها ها ..

سالم : « ينهض سالم ممسكا برأسه » لازم أنسيه الكلام ده كله

الببغاء : أنا جعان .

سالم : عاوز تاكل ؟

الببغاء : أيوه .

سالم : تغير أقوالك كلها ! الاكل جوه أنا مخبيه ؛ لو سمعت كلامى ونفذته حاكلك جوز ولوز وبندق .. مكسرات شايلها من رمضان اللى فات فى مكان سرى .. مش خسارة فيك ما دام قلبك على .. ولو تحب تحلى فيه زبيب شامى اكسلنت وارد سوريا .. فكر .. وحفتح لك التليفزيون على الاعلانات اللى بترقص عليها .. وخصوصا اعلان الشمعدان ولو تحب أرقص لك أرقص لك كمان .

« ويتجه الى التليفزيون ليفتحه »

الببغاء : انا جعان ..

سالم : لحظة يا كوكو بدور على الاعلانات

قناة أولى : ... والحى محاصر الان باثنى عشر ألف شرطى وثلاثة آلاف من الضباط ولا مجال لهروب أى أحد
« يحول القناة »

القناة الثانية ... « بصوت مسئول » احنا تهاونا معاهم قبل كده .. لكن من النهاردة مفيش تهاون .
« يقلب المحطة »

القناة الثالثة ... وجايز يكون بعض اللى بنعتقلهم مظلومين .. ونكون خدناهم بالشبهات .. ده شىء وارد ... لكن النيابة العامة هى ....
« يقلب المحطة بعصبية »

القناة الرابعة .... وفى قضية الاسكندرية طالبت النيابة العامة بالإعدام لكل من ...
« يقلب المحطة »

القناة الخامسة..... صدق الله العظيم .. الفاتحة .

« يغلق التليفزيون .. وتعلو أنفاسه .. تعود نرجس داخلة بالجردل الفارغ لتملأه .. تتوقف حين تراه »

نرجس : القطط مبهدلة السلالم .. دالقة صفايح الزبالة كلها . بتوقعها وتدلقها .. حتى شقة تمانيه اللى بيحطوا زبالتهم فى كيس القطط بتفتح الكيس بضوافرها وتنعكش فيها وكل ده بييجى على دماغى .. بس أرجع واقول النظافة من الإيمان .. كأنى بزكى عن عافيتى - كان هادد حيلى فى عمايل الشاى للعيال اللى لاممهم حواليه - ربنا انتقم لى - بس القطط معذورة برضه يا أستاذ سالم .. الناس ما تسيبش حاجة فى الزبالة .. حتى عضم السمك بقوا يفرموه ويعملوه شربه .. أنت بطلت تصيد سمك ؟

سالم : امبارح والنهاردة وبس !

نرجس : العساكر ضايقوك فى حاجة ؟



سالم : ويضايقونى ليه ؟ .. هوه صيد السمك ممنوع !

نرجس : نفسى فى البورى ! البورى أطعم من البلطى .

سالم : البورى فى البحر .. أنا بصيد فى النيل .

نرجس : البورى غالى ...بس لذيذ . النسيرة كده تطلع فى ايدك ماسكه بعضها ولا البطارخ اللى فيه .

الببغاء : أنا جعان !

نرجس : على فكرة البغبغان ده بيفهم .. خد بالك منه .. تسمع عن حكاية العصفور الاخضر ؟

سالم : مين العصفور الاخضر ده ؟

نرجس : « تغنى فى تنغيم وبصوت طفولى »
أنا العصفور الاخضر الاخضر
مرات أبويا دبحتنى دبحتنى
وأبويا راخر كل لحمى . كل لحمى

سالم : « دون تركيز » مش واخد بالى !
« تقلب الجردل وتجلس عليه »

نرجس : البغبغان ده كان لونه أخضر وهوه صغير ؟

سالم : مش فاكر ؟

نرجس : بشوف بيبص ازاى ؟ بقول لك بيفهم .

سالم : أفتكر كان رصاصى وديله أحمر .. ليه ؟

نرجس : واشتريته ولا لقيته ؟

سالم : لقيته الصبح واقف على الشباك
« تنهض واقفة فجأة »

نرجس : هوه اللى جالك من نفسه ؟

سالم : لقيته حاطط على الشباك

نرجس : يبقى مختارك .. واسأل سنك أن كانت عايشة .. ستى حاكيالى حكاية الطير الاخضر اللى الواحد يصبح الصبح يلاقيه واقف على شباكه .. ده بيبقى فى الاصل بنى أدم .. عيل صغير بس مرات أبوه حقدت عليه ودبحته وقدمت من لحمه لابوه أكل منه وهوه غافل بعد كده روحه اتحولت لطير أخضر كل يوم

يقف على شباك يغنى حكايته والناس مش فاهمه ويبص لهم بعينه الحزينة ولاحد مقدر .

سالم : « فى ضيق » بس أنا لا أتجوزت ولا كان لى ابن ولا مرات أب .. وده بغبغان طار من أى قفص ـ لانه طير .. ونفسه يطير .. وحياته فى الطيران .. وحط هنا صدفه .. صدفه مش اختيار . ولونه رصاصى مش أخضر .

نرجس : طمنتنى .. كنت فاكراه روح ! أملا الجردل بأه !

« وتنصرف الى الحمام »

« سالم يتأمل الببغاء فى شبه شك متأثرا بما قالته نرجس بينما الببغاء يقلب له رأسه ناظرا اليه نظرته الحزينة »

الببغاء : « يغنى مقلدا غناء نرجس بصوت طفولى »

أنا العصفور الاخضر الاخضر

مرات أبويا دبحتنى دبحتنى

وأبويا راخر كل لحمى كل لحمى .

« ثم بصوت أخر حاد »

أنا جعان

« يقترب منه سالم » وبصوت خفيض حتى لا تسمع نرجس »

سالم : حتغير أقوالك .. حتاكل .. حتغنى مش حتاكل .

ص . نرجس : مين اللى كان بيغنى ؟

سالم : أنا . عندك ميه ؟

نرجس : سرسوب رفيع كده .

سالم : ماتنزلى اى شقة تملى منها .. تحت ضغط الميه عالى .

« تظهر نرجس بدون الجردل »

نرجس : « بنوع من الانكسار » بتطردنى يا أستاذ سالم ؟

سالم : أنا ؟ دا أنا قلبى عليكى .

نرجس : « فى تأثير » مبحبش اسمع الكلمة دى .. كان جوزى دايما يقولها لى بعد ما يهنى .. يضربنى ويقول لى : أنا بعلمك .. أنا قلبى عليكى .. وهوه لا كان بيعلم ولا كان بيتعلم ولا كان له قلب خالص .. أنا متربية على ايد مرات أب يا أستاذ سالم ـ واللى متربى على ايد مرات أب بيبقى حساس للاهانة . أنا متعلمة برضه وبقرا الجرنان « وتمسح دمعتين وتنصرف بسرعة تجاه الحمام »

الببغاء : « زاعقا » أنا جعان

« يقترب منه سالم »

سالم : « محذرا » لو عليت صوتك تانى ححبسك فى القفص زى أول ماجيت .. وحسيبك تموت من الجوع.

«تعود نرجس وهى تمسح أنفها فى كمها من أثر البكاء »

نرجس : أنا اللى كلت أكله .. حنزل أجيب له أكل أن شاء الله من أخر الدنيا .. العساكر عارفنى .

سالم : ما أنا أقدر أنزل وأجيب له أكل . بس أنا عاوزه جعان كده شويه .

نرجس : ليه ؟

سالم : حدربه على كلام جديد وعشان يحفظه بسرعة .. لازم تجوعيه الاول .. لو شبع بيبقى غبى !

نرجس : أهو ده العلام !

« تتأمل نرجس سالم للحظة »

بتشتغل ايه يا سى سالم ؟

سالم : أنا ؟ .. موظف .

نرجس : فين ؟

سالم : ليه ؟

نرجس : كتير كنت أشوفك تخرج قبل الفجر ... لا ميعاد صلا .. ولا ميعاد شغل . كنت بتروح فين ؟ تقعد فى الجامع .

سالم : « فى نفى قاطع » لا . الجامع . لا . لما أحب أصلى بصلى هنا .. ولوحدى .

نرجس : جوزى كان نفسه يسحب رجلك معاه .. كان بيعجبه قوى نشاطك

سالم : « فى نفى قاطع » أنا مليش أى نشاط !

نرجس : صحيانك قبل الفجر مش نشاط .

سالم : آه .. بحب أمشى فى هوا الفجرية لانه هوا نضيف مش ملوث .. بعتبره فطار مجانى

نرجس : وبعد ما تفطر ؟

سالم : بروح النيل اصطاد .. هوايه .

نرجس : وبعدين تروح شغلك .

سالم : بس بقالى مدة واخد أجازة بدون مرتب !

نرجس : البغبغان ده دكر ولا نتاية ؟

سالم : اه ؟ !

نرجس : بغبغان ده ولا بغبغانه ؟

سالم : ماكشفتش عليه . ليه ؟

نرجس : حشوف لك له بيعه حلوه .

سالم : أنا لا محتاج فلوس .. ولا عايز افرط فيه !

نرجس : «تلمس ذراعه بحركة مرحة مفاجئة » يعنى متجوز ! وتنصرف لتوها الى الحمام .

سالم : نرجس

ص . نرجس: نعمين

سالم : هوه جوزك كان يعرف اسمى ؟

ص . نرجس: قاللى مرة انه كان يعرفك وانت صغير !

البيغاء : « زاعقا » بصوته هو .. « وهو يلطم بجناحيه » يا لهوى يا لهوى يا لهوى .

« تعود نرجس ومعها جردل الماء مملوء »

نرجس : ده نتايه ! .. ما دام لقط يا لهوى وقالها يبقى نتايه .. فيه واحد فى العمارة عنده أخوه جايبه بتلتلاف جنيه .. دكهه دكر .. بيهتف للملوك الاربعة اللى حكموا مصر .. أنا حجس لك نبضه دلوقت حالا .. حكلم مراته عن كوكو

سالم : أنا مش عايز أبيعه .

نرجس : ليه بس ! داحتى حبسة الطير حرام .. ليه تتحمل أنت ذنبه .. اللى حيخده دكهه غنى وواخد على الحبس .. ظابط فى ليمان طره .

سالم : « يمسك بها فجأة » اوعى تجيبى له سيرة أنى عندى بغبغان !

نرجس : « بليونة تامة » حاضر ! « ينزل يديه عنها تأخذ الجردل وتتجه للخروج » ماتقفلش الباب .. سيبه موارب .



« يتجه سالم الى الكنبة ويجلس بجوار الجرائد المتناثرة .. متطلعا الى النافذة ثم إلى الباب ثم الى البغبغاء ثم الى السقف »

ص . مفاجىء أستاذ سالم .. أستاذ سالم . أستاذ سالم .

« الصوت أت من الداخل .. وقبل أن يظهر صاحب الصوت تسحب الإضاءة عن البغباء ويصبح خارج مجال البصر .. ثم يظهر أحد السعاة فى زى تقليدى وعلى صدره شارة نحاسية ترمز لهيئة البريد » .. إذ نحن الآن - بشكل ما - فى أحد مكاتب هيئة البريد .. والساعى الذى يهرول داخلا يحمل على ظهره زكيبة كبيرة مملوءة بالخطابات ويلقى بها أمام سالم »

الساعى : البس جاكتتك .. الريس جى .

سالم : « الذى فوجىء» الريس مين ؟

الساعى : الريس ؟

سالم : الريس الريس ؟

الساعى : بسرعة « يلتقط سالم جاكتته بسرعة »

سالم : الريس جى .. جى عندى أنا هنا ؟ ! ما قالوش يعنى فى الجرايد ؟ !

الساعى : زيارة مفاجئة . فين العدسة ؟

سالم : أهه « يخرج من جيب الجاكته عدسة كبيرة جدا .

الساعى : خد اشتغل « يخرج له الساعى بعضا من الخطابات من الزكيبة .. يفتعل قراءة عناوينها بالعدسة المكبرة

سالم : معاه حد ؟

الساعى : المدير العام .. وخبير أجنبى جى يصلح الهيئة .

سالم : ورئيس الهيئة فين ؟

الساعى : هو اللى جى !

سالم : هوه ده الريس ؟ !

الساعى : زرر الجاكته ، وارتعش يمكن تترقى .

« سالم يخلع الجاكته

ويلقيهـا فـوق زكيبـة الخطابات »

« يـدخـل رئيس الهيئـة وبجـواره خبـير أجنبـى ومعهما المدير العام .. يظل الساعى رافعا يده بالتحية كصنم بينمـا الـداخلـون يتجاهلون سالم كأنـه غير موجود »

الرئيس : قسم ايه ده يا ذكى ؟

المدير : المهملات يا فندم .

الرئيس : مهملات ايه ؟

المدير : الجـوابات والطـرود الـلى عناوينها مش باينة .. واللى مكتوبة بخط ما يتقريش .. كـل الاشيـاء الـلى مـا بنعرفش نستـدل عـلى صحابها .

الرئيس : « مختصـرا » يعنى قسم الاشياء المهملة

المدير : تمام يا فندم
« ثم يترجم للخبير » ......

الرئيس : « ثم لسالم » وانت مين ؟

سالم : « بغيظ لتجاهله »
شىء من المهملات اللى هنا يا فندم
« الرئيس لا يعجبه الرد .. ولا المـدير العـام .. لكنـه يبتسم عـلى اثـر ابتسـام الخبـير .. المـديـر العـام بحـركـة احتقـار يـؤشر للسـاعى فينصـرف لتـوه خارجا » .

المدير : انت اتعينت امتى ؟

سالم : فى المسـابقـة الاخيـرة .. سبتمبر ٨١

المدير : معك شهادة ؟

سالم : اداب

المدير : قسم مكتبات

سالم : لا .. قسـم فلسفـات . فيلوسوفى

المدير : ومين اللى حطك هنا فى قسم المهملات ؟

سالم : القدر .

الخبير : « بـاللغـة الانجليـزيـة » فيلوسوفى ؟

الرئيس : ييس !

الخبير : يو ؟ !

سالم : ييس !
« يسلم عليه الخبير ويهـز يده .. بينما يتبادل رئيس الهيئة والمدير العام الغيظ لكنهمـا كالعـادة يبتسمان على اثر ابتسام الخبير »

الخبير : « لرئيس الهيئة » مشيـرا لسالم فى سعادة كأنه يقدمه لها « فيلوسوفى » !

الرئيس : « مبتسما » ييس !
« الخبـير يـهنـىء رئيس الهيئة بالشد على يده »

الخبير : « للـرئيس » مـودرن فيلوسوفى ؟

الرئيس : « لسـالم » دارس مـودرن فيلوسوفى ؟ دارس فلسفة حديثة .

سالم : مـودرن انـد اينشنت .. حـديثة وقـديمـة من أول سقـراط لحـد زكى نجيب محمود دا غير علم الجمال وعلم الاخلاق

الخبير : دويونو سكراتسى ؟ !

سالم : سقـراط وأفـلاطـون .. وأرسطو ..

الخبير : « صائحا » أيام هابى .. يو هاف فيلسوفى هير

سالم : « يترجم للمدير العام » أنا سعيـد لان لـديكم هنـا فلاسفة .

المدير : « المـدير العـام ينظـر لـه بغيظ » أنا فاهم !
« سـالم يـريـه عـدستـه الكبيرة المكبرة »

سالم : دس از مـاى ديـوجـين لامب ! « مترجما للمدير » هذا هو مصبـاح ديوجـين الخـاص بى ويريـه كيف يبحث بهـا عن العنـاوين الصـغيـرة التـائهـة ف الخطـابات . يفهم الخبـير المعنى

الخبير . أوه .. ديوجين ! ديوجين !
« ويعانقه »

الرئيس : مين ديوجين ده ؟

المدير : مش عارف .
ده يـا فندم فيلسوف يونـانى قديم كـان شايل مصباح منور وماشى بيه بالنهار .

الرئيس : ليه ؟

سالم : بيدور على الحقيقة !

المدير : وانـت بـأه ديـوجـين اليونانى ؟

سالم : أنا ديوجين المصرى . وده مصباحى

المدير : وبتدور بيه على ايه ؟

سالم : على نفسى ؟

الرئيس : « للمـدير العـام » حـولـه التحقيقات .
« ثم يغادرون المكان »
« ظلام كامل للحظة » . ثم تسلط بقعـة ضوئيـة عـلى قفص الببغـاء حيث نـرى قفصـا أصـغـر ـ فنحن ما زلنا فى الماضى ـ وكوكـو محبـوس داخل القفص .. حجمه أصغر .. وقد أمسك

بقبضتى رجليه أسلاك القفص كأنه سجين يطل من وراء القضبان .. ثم فجأة يقف على عمود الوسط بالقفص ويهتز يمينا ويسارا كأنه فى حلقة ذكر :

الببغاء : « بصوت أصغر من صوته الان »

الله حى .. سالم جى

الله حى .. سالم جى

الله حى .. سالم جى

الله حى .. سالم جى

« يظهر سالم مقتربا منه جالسا أمامه وهو يطعمه وتتسع الاضاءة »

سالم : مكملتلكش ! .. المدير العام احتار فى تفسير جملة رئيس الهيئة .. يعنى ايه حوله التحقيقات . يحولونى محقق .. ولا يحولونى للتحقيق . المدير العام خاف يرجع لرئيس الهيئة يستفسر يقول عليه مش فاهم شغله .. سألنى أنا قلت له محقق طبعا .. مادام المسألة فيها شك .. الشك بيؤخذ لصالح المتهم .. قال لك : ما دام قال الجملة دى يبقى بيفهم فى القانون واستلمت النهردة محقق .. أطلع بأه مشى رجليك شوية .. « يفتح له القفص » معلهش اذا كنت رابط رجلك للقفص بسلسلة .. ده حب مش اسر .. مش عاوزك تطير .. محدش بيسمعنى غيرك . « يلاحظ ان الببغاء مربوط بسلسلة طويلة للقفص لا تعوق حركته فى المكان » وأوعدك بكره لما تكبر .. حفك قيدك .

« تنسحب الاضاءة عن المكان وتتركز فى بقعة واحدة حيث ترى رجلا يرتعش بقوة وأسنانه تصطك .. يقترب منه سالم حاملا حقيبة جلدية ويدخل معه دائرة الضوء .. نحن الان فى مكتب ما »



سالم : « سالم مقدما نفسه » سالم المهدى المنتصر .. مفتش التحقيقات .. أنت محمود الازعر المسئول عن ختم النسر بالارشيف ؟

الموظف : أيوه يا بيه .

سالم : ليه بممتنع عن ختم أى ورقة تجيلك ومعطل مصالح الناس .

الموظف : خايف .. اللى قبلى ختم ورقة لسه مطلعش من السجن بسببها .

سالم : مدام مش قد المسئولية أطلب نقلك وسلم الختم لغيرك

الموظف : المدير متمسك بى .

سالم : ليه ؟

الموظف : أمين

سالم : واللى عملته امبارح تصرف ناس عاقلين ؟

الموظف : غصب عنى .

سالم : بترتعش ليه ؟

الموظف : أعصابى

سالم : حصل أنك امبارح مسكت الختم وفضلت تختم بيه كل اللى يقابلك فى الهيئة ؟

الموظف : كانوا عاوزين يكسروا الدرج ويخدوه منى .

سالم : مش معاهم أوراق لازم تتختم .

الموظف : عايزين يغلطونى ويسجنونى .

سالم : دخلت مستشفيات قبل كده يا حنفى ؟

الموظف : لا .. بعالج نفسى بنفسى

سالم : بايه ؟

الموظف : باخد حبوب مطمئنة .

سالم : وبتطمنك ؟

الموظف : على طول .. أول ما أخد القرص يروح منى الخوف .

سالم : اطمئن يا محمود .. ماتخفش ..

الموظف : أمرك « يخرج محمود شريطا »

سالم : مقصدش ! يكون محمود قد بلع قرصا .

الموظف : « وقد زالت عنه الرعشة » أنا كده اطمنت

سالم : ورينى قرص كده .. يبلع سالم قرصا .. ينتظر لحظة هات الختم .

الموظف : اتفضل

سالم : وهات الورق المتعطل « يأتى له بدوسيه مملوءا بالاوراق .. حيث يمسك سالم بالختم ويتحول الى مايشبه القرد وهو يختم الأوراق بحركة آلية سريعة جدا دون أن يقرأها ثم تنسحب الإضاءة عنه لتنقل إلى بقعة ضوئية أخرى حيث نرى الببغاء يسير حرا بدون سلسلة على إفريز الكنبة » .

وهو يغنى

الببغاء : طلعت يا محلا نورها ..
شمس الشموسة ..
ياللابنا نصحى ونحلب
لبن الجاموسة .
« ثم يزعق فجأة »
أنا جعان .
يسمع جرس الباب
أنا مش موجود ..
« يظهر سالم آتيا من الداخل »

سالم : « زاعقا فى الببغاء » مش موجود ازاى ؟ أنا موجود أهه .. لما أكون غايب بس تقول أنا مش موجود .. لكن لما أكون موجود أبقى موجود .
« صوت جرس الباب » .. ينظر سالم للباب وللببغاء كأنما يعلمه »
أنا موجود .. أنا سالم ..
أنا موجود .. أنا سالم ..
أنا موجود أنا سالم ..
أنا ...

الببغاء : أنا سالم .. أنا ...

سالم : « شاخطا » .. موجود .

« رنين الجرس متواصل » يتجه سالم للباب وهو يردد « أنا سالم يفتح الباب .. يفاجأ بشرطى أمامه »

الشرطى : سالم المهدى المنتظر .

سالم : مش موجود !

الشرطى : راح فين ؟

الببغاء : أنا سالم .. أنا موجود
« يفاجأ الشرطى »

الشرطى : « لسالم » اتفضل معايا .
« تسحب الاضاءة حيث نرى فى بقعة اخرى ممرضا وحارساً ضخمايدفع أمامه شخصاً ما مكمم الفم



مكبلا داخل قميص المختلين عقليا حيث يتوقف به - ممسوكا - أمام كونسلتو يضم طبيبا وطبيبة .

الممرض : حالة تمنتاشر .. عنبر أربعة ..

الطبيب : عمل ايه ؟

الممرض : أكل مناخير زميله ومصمم انها خيارة .

الطبيب : اه . هلاوس بصرية .

الطبيبة : حطه فى حجز انفرادى واعرضه على مستشفى الكلب ! غيره « يدخل الشرطى ممسكا بسالم.. الذى تفاجأ به الدكتورة حرا بدون القميص »

الطبيبة : دا جى سايب ليه ؟
الشرطى يقدم للطبيب بعض الاوراق . ليطلع عليها

الطبيبة : « للشرطى » عمل ايه ؟

الشرطى هنا .. فى الورق

الطبيبة : « لزميلها » هلاوس برضه ؟

الطبيب : « يضحك » ده خد حباية من حبوب ... المطمئنة .. راح فى التراوة جاب كل الطلبات اللى متعطلة فى هيئة البريد وبدل ما يختمها بختم النسر عشان تمشى ختمها بختم .. مرفوض .. وقفها كلها .. ولما سألوه فى القسم عملت ده ليه .. رفع لهم

ايده وقال لهم : أنا لا أسأل .. أنا المهدى المنتظر !

سالم : « سالم يرفع يده كأنما ليباركهم » الهداية لكم .. الهداية لكم

الطبيبة : يوضع تحت المراقبة لمدة اربعين يوما . « تنادى » عبد الجبار . « يدخل المرض » استلم .

سالم : لحظة يا دكتورة من فضلك .

« الطبيب يعطى ورقة للدكتورة فتوقع عليها ويأخذها الشرطى وينصرف »

المرض : أوديه فين ؟

سالم : لحظة يا عبد الجبار .. أنا لا مهدى منتظر ولا حاجة .. أنا أدعيت الجنون فى القسم عشان ماأتحبس .. لكن أنا عاقل .

الطبيبة : شيله يا عبد الجبار

الطبيب : استنى يا عبده .. « لزميلته » تديله فرصة يتكلم .

الطبيبة : ده شكله كده عنده جنون متقطع .. ممكن يتكلم دلوقت كلام عاقل .. وفجأة يعمل أى حاجة .

سالم : أنا مش مجنون يا دكتورة .. أنا مخدوع .

الطبيبة : ومين اللى خدعك ؟

سالم : الموظف اللى كان معاه الختم .. بدل ما يدينى ختم النسر ادانى ختم الرفض .

الطبيب : ليه ؟

سالم : جايز غلط

الطبيبة : واية حكاية مصباح ديوجين اللى انت ماسكه طول النهار فى الهيئة وماشى تدور بيه على نفسك ؟

سالم : مكتوب فيه ده ؟

الطبيبة : أهه .. قدامى أهه .. وممضى بامضاء المدير العام ومختوم بختم النسر .. يعنى كلام رسمى .

سالم : رسمى .. لكن مش حقيقى .

الطبيبة : وايه الفرق بين الاتنين ؟

سالم : الختم . أنا حقيقى لكن المدير رسمى .

« الطبيب يبتسم اعجابا بكلامه »

الطبيبة : بتشوف خيالات ؟

سالم : ساعات

الطبيبة : زى ايه ؟

سالم : لما يكون حد معدى فى النور بشوف خياله على الحيطة !

الطبيبة : خيالات تانية ..

تهيؤات ؟ التهيؤات اللى بتشوفها لما بتمسك مصباح علاء الدين

سالم : تقصدى مصباح ديوجين

الطبيب : سيبيهولى يا دكتورة .. ده عايز صبر شوية .

« تقف غاضبة » أنا حسيب المكتب خالص !

« وتنصرف خارجة »

الطبيب : سيبه يا عبد الجبار .

المرض : على مسئوليتك يا دكتور.

الطبيب : « شاخطا » سيبه يا عبد الجبار

« يتركه عبد الجبار » وينصرف .

« مبتسما » حاسس بايه دلوقت ياسالم ؟

سالم : حاسس انك حاسس بى ! .. حاسس ان فيه انسان حس بإنسان وعامله كإنسان مع أن فى ايده سلطة وفى ايده يلغى حياته بكلمة واحدة منه يقولها : مجنون . كلمة تخلينى أقضى حياتى بين أسوار المستشفى هنا زِى المدير ما نفسه يخلينى اقضى بقية حياتى ورا اسوار السجن . أنا أدعيت الجنون فى القسم لان الضابط عاملنى من أول لحظة معاملة شىء متهان مش معاملة انسان عاملنى من فوق بسلطة صحت جوايا كل الخوف الموروث من السلطات جيل ورا جيل أنا أدعيت الجنون عشان لو أتهنت أبقى مش واعى لكرامتى .. أبقى مش حاسس لانى مجنون

« ينهض الطبيب مقتربا منه . وبعد لحظة صمت وتفكير »

الطبيب : انت دلوقت حطتنى فى اختيار صعب . لو كتبت انك عاقل .. حترجع القسم ويمكن تتحبس ولو كتبت انك مجنون حتتحجز هنا . أنا حديك فرصة تهرب .. واتحمل مسئولية حماية نفسك .

« سالم يرتمى على الطبيب معانقا »

« تغرب عنهما الاضاءة

لتشرق أعلى السلم المزدوج حيث نرى الببغاء وحده فى المكان »

كوكو : « يردد لنفسه بصوت سالم » خلاص يا كوكو سبت الشغل .. وحرجع تانى زى الإنسان الأول .. حعتمد على الصيد .. ومن بكره حشترى بندقية .

« تمتد الاضاءة لتشمل سالم الذى نعود معه الى الحاضر »

سالم : قافزا فى وجه الببغاء » . يخرب بيتك ما اشترتهاش ! كانت مجرد فكرة قلتها لك يوم ماسبت الشغل لكن ما اتنفذتش . كنت بدور على أى منفذ نعيش علشان مانجوعش ده كلام فات عليه سنين .. ايه اللى فكرك بيه دلوقت ؟ ايه اللى فكرك بيه فى الظروف دى ؟ ! « يتجه للنافذة ويتأكد من إحكام اغلاقها » الأول لما كنت مسئول عن نفسى بس كنت بقدر أصوم لحد تلت أيام واربعة ..لكن من يوم انت ماجيت بقيت مسئول عنك .. بقينا اتنين .. أنا استحمل أنت ماتستحملش . أنت اللى اوحيت لى بفكرة البندقية من يوم ما اتعلمت تاكل فراخ .. قلت حنصيد بيها بط وطيور وناكل شوية ونبيع شوية ومانحتاجش حد . ولما لقيتها محتاجة ترخيص وتدريب ومسئولية لغيت البندقية واستبدلتها بسنارة .. والسنارة آهه « يريه البوصة المركونة فى المكان » سنارة دى ولا بندقية ؟

كوكو : بندقية .. بندقية .. بندقية ..

سالم : أنا عندى بندقية ؟

كوكو : ....

سالم : رد على .. أنا عندى بندقية ؟

كوكو : أنا عندى بندقية .
أنا عندى بندقية .
أنا عندى بندقية .

« يحس سالم بحركة قرب الباب »

سالم : « يغير اتجاه تفكير الببغاء بسرعة »

سالم : أنا جعان ..
أنا جعان ..
أنا جعان ..

« تدخل نرجس حاملة الجردل فارغا بيد وباليد الأخرى كيس لب »

نرجس : جبت لك أكل بدل اللى خدته منك

سالم : مش حاكل . « ويأخذ منها الكيس »

نرجس : ليه ؟

كوكو : ليه ؟

سالم : مش حتاكل

كوكو : أنا عندى بندقية

نرجس : « لسالم » عندك بندقية ؟ يا لهوى !

كوكو : يا لهوى !

نرجس : ليه تخلى بندقية فى الظروف دى ياسى سالم ؟ ليه الشبهة دى ؟

سالم : « بحدة لنرجس » انتى بتصدقيه ؟ !

نرجس : ما هو صوتك !

سالم : روحى كملى السلالم يا نرجس .

نرجس : حتتوسخ تانى .. أنا شايفة العسكر بيطلعوا الشقق معرفش بيفتشوا على مين ؟

سالم : هنا فى العمارة ؟

نرجس : لا .. فى العمارة اللى جنبنا .. لسه موصلوش هنا .. خايفة يكون طليقى هرب !

سالم : كأنما يدفعها للخارج روحى اتاكدى

نرجس : أدخل أرتب لك السرير .

سالم : حيتنعكش تانى .. خليكى انتى فى السلالم . هاتى الجردل ده حملاهولك أنا .. « وينصرف للحمام »

« بهدوء ودون صوت تلتقط نرجس كيس اللب وتفرغ بعضا منه أمام قفص الببغاء »

نرجس : « بصوت هامس » تعال . كل

كوكو : « يقلب بصره فى اللب »

نرجس : أنزل تعال . لب . قرطم .

كوكو : أنا عاوز فراخ .

نرجس : فراخ! إنت بتاكل فراخ ؟ !

كوكو : عاوز ورك .

نرجس : ماتتبترش على النعمة وانزل كل .. البغبغان اللى عند الظابط تحت بياكل بالامر . انت هنا مدلع .. سى سالم حنين عليك قوى معرفش ليه دا كأنك ابنه .. ولامراته ! كنت

تـعـالى شـوف الـلى ما يتسمى كان بيعاملنى ازاى ! تعالى : شد من شعرى .. امشى : زق فى صدرى .. ولا كان لى أم تقدر تقول له لا .. ولا أب يقدر يعاتبه .. ماكانش بيتكلم معاهم غير بالجنزير .. موتهم الاتنين .. الام ماتت هم .. والاب مات غم .. وفضلت أنا الجارية .. بس ماخلفتلوش .. بطنى مرضيتش تدى له ولد ولا بنت ! كان فاكر ان بطنى ممكن تحمل غصبن عنى . لكن أبدا الحمل بيتم فى القلب الاول .. هنا يا كوكو هنا .. هنا قبل هنا .

« يعود سالم بالجردل به بعض الماء ويناوله لنرجس »

سالم : الميه اتقطعت .. وأنا حادخل أنام

نرجس : الظابط حيصحيك !

سالم : أنا مش موجود

الببغاء : أنا موجود

نرجس : أنا قلت له أنك موجود

الببغاء : لمين ؟

نرجس : الظابط اللى تحت .. رحت استلف لكوكو شوية لب من مراته .. هوه شافنى وسألنى . واخده اللب ده لمين ؟ قلت له لشقة ١٣ اللى فى اخر دور .. قال لى فيه حد فى العمارة عنده بغبغان ؟ قلت له .. الاستاذ سالم مهدى .. قال لى : بيتكلم .. قلت له بسم الله ما شاء الله .. مابيبطلش كلام .. قال لى دكر ولا نتاية قلت له ما اعرفش .. قال لى ممكن اشوفه ؟ قلت له ممكن .. بس ماقلتلوش امتى ! .. أكله ياسى سالم .. ما يصحش الراجل ييجى يروح ده مقابله فى وشه يقول له : أنا جعان .. يفتكر ان أنا اللى أكلت اللب !

« فجأة يمسك بها سالم بقوة من كتفها ويهزها »



سالم : أنتى جيتى لى منين ؟ وجيتى لى أنا بالذات ليه ؟

نرجس : الخوف هوه اللى جابنى ياسى سالم .. أنا خايفة .. خايفة أقعد لوحدى وخايفة أمشى لوحدى وخايفة أنام لوحدى . أنا متربية على الخوف : عيله وبنت وست .. أهلى أسسوا فى الخوف من صغرى .. واللى اتجوزته بنى عليه ! أنا وحدانية يا سى سالم ومليش حد .

سالم : مانا وحدانى زيك !

« لحظات صمت مشتركة .. ثم كمن احس بأنه جرحها .. يمد سالم كفا مرتعشة ويربت على كتفها ..

« نرجس تنهار بفمها على كفه تقبلها باكية ثم تأخذ الجردل .. وتسرع خارجة .. « يلحقها عند الباب » ابقى ارجعى .. الميه ما اتقطعتش !

ويترك الباب مواربا ثم يعود

الببغاء : أنا متشائم !
أنا متشائم من المستقبل
أنا متشائم من المستقبل
يا يحيى .

سالم : « يحملق فى الببغاء » يحيى مين ؟ ..

الببغاء : المستقبل غامض يا يحيى

سالم : يحيى مين ؟ ! والجملة دى أنا قلتها امتى ؟ آه .. يحيى الساعى اللى كان معايا فى هيئة البريد ؟ احتمال قلت له كده من عشر سنين أيام ما كانوا بيحققوا معايا ؟ أيامها كنت متشائم فعلا من المستقبل .. وكان غامض فعلا بالنسبة لى .. لكن « يخاطب شخصا وهميا » أنا دلوقت متفائل يا يحيى

كوكو : أنا متشائم يا يحيى

سالم : أنا متفائل يا يحيى

كوكو : أنا متشائم يا يحيى

سالم : أنا متفائل يا يحيى

كوكو : أنا متشائم يا يحيى والمستقبل غامض ؟

سالم : ويحيى ماله ؟ دا رجل غلبان وزمانه دلوقت عنده

عشر عيال .. أنا المسئول عنك وعن اللى تقوله .. أنا اللى مربيك

كوكو : أنت قليل الادب .. يا يحيى .

سالم : « بعد صمت وحيرة » ايه اللى بيفكره بالحجات القديمة دى ؟ احتمال الجوع ؟ هوه الجوع . الجوع بيخلى الواحد يخرف . عشان أفضى مخه .. املاله بطنه .. كونفوشيوس قال : املأوا البطون تفرغوا العقول . تعال يا كوكو .. حتاكل . « ويشخشخ له باللب »

كوكو : عاوز فراخ .. بلدى .

سالم : « فجأة بأعصاب منفلتة » ماتشرطشى على !

« ثم بعد أن يهدأ »

«مفيش فلوس»

كوكو : عاوز فراخ بلدى .

سالم : والله ما معايا . قدر ظروفى ! ماتحسسنيش بالعجز . افتكر الايام الحلوه اللى مرت بيك .. افتكر رحلة حريتك من أيام ما كنت فى قفص نص متر فى نص متر للنهاردة .. ده يمكن كمان كان ربع فى ربع .. كنت بتتحرك فى مساحة واحد على ستاشر من المتر المربع .. لما شفتك متضايق حسيت بيك على طول وخرجتك من القفص ودلوقت بتتحرك فى الصالة كلها .. ملعب بحالة اهه .. أنا اللى اخرجتك من القفص يا كوكو ما تدخلنيش انت القفص . وحتى لما كنت رابطك بسلسلة كنت انت برضه رابطنى بسلسلة .. بس سلسلتى ماكنتش باينة .. ومكنتش كارهها .. بالعكس كنت حابها .. كنت حاسسها حاجة كده زى رباط الزوجية . ما أنا ما اتجوزتش زى ما انت عارف .. واكتفيت بصحبتك وامنتك على اسرارى ما تخونيش . ولما كنت بسافر ـ ايام ما كنت محقق ـ مش كنت بسيبك حر خالص . صحيح كنت بقفل عليك بس باسيبك مفكوك .. حر .. كأنك صاحب الشقة وانت فعلا صاحب الشقة يا كوكو ولا أنت شايف ان فيه فرق بينى وبينك ؟ !

« الببغاء يتمشى جيئة وذهابا على افريز النافذة بطريقته المعروفة »

بتعجبنى قوى مشيتك دى يا كوكو وانت عامل زى الحكما .. زى الفلاسفة بتوع اليونان القدماء .. نوع من الفلاسفة كانوا بيسموهم المشائين لانهم ماكانوش يعرفوا يفكروا الا وهمة ماشيين .. أنا شايف برضه انك بتفكر دلوقت وانت بتتمشى .. وانك حتسمع كلامى .. وحتغير كل الكلام القديم اللى أنت حافظه وتحفظ الكلام الجديد اللى حقولهولك .. كل شىء بيتغير يا كوكو .. مفيش شىء ثابت .. أنت لا تنزل النهر مرتين .. وأدى بوسة منى « يفرقع له قبلة فى الهواء »

كوكو : « يفرقع له قبلة مماثلة »

سالم : أنا بحبك يا كوكو

كوكو : أنا بحبك يا سالم

سالم : نترجم الحب ده بأه لفعل .

« تندفع نرجس آتية من الخارج تجاه سالم »

نرجس : « فى تدفق عاطفى » أنا بحبك قوى يا سى سالم . حسيت وأنا قاعدة على السلم أنى لازم اقول لك الكلمة دى .. افتكرت حياتى كلها فى لحظة .. عدت قدامى مرة واحدة زى الشريط .. ملقيتش فيها يوم واحد حلو غير ما تطلقت ولا سمعت فيها كلمة حلوة من بعد أيام أمى وأبويا غير كلمتك انت اللى قلتها لى من شوية : ابقى ارجعى يا نرجس الميه ما اتقطعتش . حسيت كأنك بتقول لى : الخير اللى فى الدنيا ما اتقطعش والود اللى بين الناس ما اتقطعش والحب اللى فى قلوب الناس ما اتقطعش .. كلمتك دى شالت عنى جبال من الخوف وجبال من

الـوســاوس وجبــال من البرد .. حسيت أنى مش لوحدى .. حسيت ان فيه حد جنبى .. لاول مرة فى حيـاتى محسش ان انـا يتيمة ! « تمسح دموعها وتسرع للداخل »

سالم : « رايحـة فـين يا نرجس ؟ »

نرجس : حـرتب لـك سـريـرك . « وتختفى »

« الببغــاء يتحــرك وراء نــرجس » .. ســالــم يعترض طريقه

سالم : تعال هنا .. رايح فين ؟

كوكو : « بصوت نرجس » حرتب لك سريرك

سالم : رتب أفكارك الاول .

كوكو : حرتب لك سريرك

سالم : لـو دخلت الاودة حقفـل عليك .. واكتفك واقطـع لسانك

كوكو : أنا بحبك يا سالم

سالم : أنا بكرهك

كوكو : أنا بحبك يا سالم

سالم : بتحبنى تسمع كلامى .

كوكو : بتحبنى تسمع كلامى .

سالم : « فى ضجـر لنفســه » والحل .

كوكو : الاعدام هو الحل .

سالم : الاعلام هو الحل

كوكو : الاعدام هو الحل

سالم : الاعـلام هـو الحـل .. الاعـلام يا ابن الكلب . الاعلام .

« سالم يسعل »

« كوكو يسعل »

« سالم يسعل » بشدة

« كـوكو يقلـده ويسعـل بشدة »

سالم : مـاتبطلش كحـة .. مش عاوز اسمع غير كحتك .. مـادام مش قـادر تقعـد سـاكت كـح .. سمعت جـرس باب كـح .. حـد سألك أى سؤال كـح .. مـا تتكلمش خالص كـح يـاللا .. « ويـريه كيف يسعل » كح كح كح

كوكو : « يسعل » كح كح كح كح كح كح كح

سالم : كح كح كح كح

كوكو : كح كح كح كح .

« تـأتى نرجس مسـرعة حاملة كوب ماء »



نرجس : سلامتك يـا سى سالم .. تقدم له كوب الماء فيشربه دى مش كحـة .. دى شـرقـة حـد بيجيب فى سيرتك .

سالم : « فى خوف » حد مين ؟

نرجس : « بخبث نسـائى » مش عارفة !

سالم : رتبتى السرير ؟

نرجس : وغيرت لك الملايات

سالم : « متصنتا » حد طالع على السلالم !

نرجس : « تلتصق به دون تفكير » هوه !

سالم : « بخـوف ايضـا » هـوه مين ؟ !

نرجس : أقفل الباب بشويش . « يسـرع بإغـلاق الباب ويعود .. لتلتصق به ثانية ويرهفان السمع »

« الببغـاء يطلق صفيـرا مميزا كأنمـا يحتج عـلى وضعهما .. يسرع سالم فى غضب الى البـوصة ـ السنارة ـ ويطارده بهـا حتى يختفى وراء ستارة النافذة »

سالم : راح فين ؟

نرجس : استخبى ورا الستارة .

سالم : « فى ضيق » مش عـايـز أشوفه

الببغاء : « مـن وراء الستـارة بضـعـف » بحبـك يا سالم .

« يـرهفان السمـع تجاه الباب » .

نرجس : سامع صوت حد ؟

سالم : لا .

نرجس : آمال انا سامعة ليه ؟

سالم : سامعة ايه ؟

نرجس : صوته ؟

سالم : الضابط ؟

نرجس : لا .. خميس .

سالم : هوه عارف انك هنا ؟

نرجس : لا .

سالم : انسيه خالص .

نرجس : كـل مادا كـل مـا بحس بـالامان معـاك اكثـر .. عمرى ما حسيت بحاجة زى كده .. زى ما اكون بـرجع عيلـة من تانى .. هــرب وجــانى تحمينى يا سى سالم ؟

سالم : أن شــاء الله مش حيهرب .

نرجس : هرب قبل كده مره

سالم : المره دى غير المرات اللى فاتوا .. المرة دى الشرطة نازلة بتقلها .. فيه تحت خمستاشر ألف مدفع حينفد منهم ازاى !

نرجس : يلبس واحده ست . عملها قبل كده . انت ما تعرفوش ؟

سالم : ازاى معرفوش وهوه كان زميلى فى المدرسة ؟ !

نرجس : زميلك انت ؟!

سالم : هوه اللى كرهنى فى طفولتى .. كان سنى ثمن سنين يوم ماهجرونا من السويس أمى ما قالتليش أن احنا متهجرين بسبب الحرب .. فهمتنى أن لنا بيت تانى فى مصر .. وجيت امبابة وهى لسة أرض خلا وغيطان ودخلت المدرسة الابتدائى أكمل فيها السنة .. أول يوم أدخل فيه الفصل قابلته .. واقف على الباب فى ايده سكينة وبيفتش التلامذه وياخد اللى معاهم .. كانت شفته الفوقانية مشقوقة وسنانه طالعة منها زى ما يكون ديب بيسن سنانه . ماكانش حد بيكلمه .. وحذرونى منه قالوا لى أن أبوه عنده ورشة بيعمل فيها سواقى وسكاكين .. وانه متجوز جنية من تحت الارض طلعت له فى ليلة ضلمة وان خميس ده ابنهم . كان هوه اللى بيعمل السكاكين على ايديه ويهددنا بيها .. ومحدش فينا يقدر يلمسه .. كان مفهمنا أن تحت جلده نار وأى حد حيلمسه حيتحرق وفعلا خرجت النار من تحت جلده أما كبر .. وحرقت الناس والمحلات .

نرجس : وحرقتنى يا سى سالم .. لكن الحمد لله خلصونى منه .. أنا مش مصدقة أنهم مسكوه !

« نرجس تتجه للنافذة وتفتحها وتطل وتطلق زغروده ثم تعود لتتجه للحمام » صالح كوكو .. وأنا حروح أغسل لك هدومك .. « وتختفى » .

« يسرع سالم الى النافذة ليغلقها .. يظهر كوكو »

كوكو : بحبك يا نرجس !

« تعود نرجس سريعا .. فى يدها قميص من قمصان سالم كانت فى طريقها لغسله .. تقف ناظرة فى وله الى سالم ظانة أنه هو الذى نطق بالجملة الاخيرة .. تهز رأسها فى عاطفة مشدونة ... ثم تدفن وجهها فى القميص باكية وتسرع عائدة للداخل » .

كوكو : كانوا سابوا الحشيش ماكانش دخل الهيروين ولو كانوا سابوا الاشتراكيين ماكانش ظهر الارهابيين .

« ثم يطلق صفيرا »

طلوع البترول علم الناس الكسل يشتغلوا ليه ما دام قدامهم بير عسل ! -

« يطلق صفيرا »

الانجليز راحوا .. الامريكان جم .. ما أسخم من ستى الا سيدى .

« يطلق صفاره »

الانجليز والامريكان عملوا جيش حلفاء طظ فى الاتنين ما دام ضربوا العراق .

« يطلق صفاره »

« يدور فى المكان مرفرفا .. مقلدا شريهان »

قال لك ايه ..
قال لك اه
قال لك حللا ..
حللا حللا
يعنى بللا
بللا بللا

« سالم يجلس فى منتهى الغيظ مستسلما يحدق فى كوكو وهو يكاد يبكى بينما يرفرف كوكو فوق رأسه »

وكتاب حياتى يا عينى
ماشفت زيه كتاب
الفرح فيه ساعتين
والباقى كله عذاب

« سالم يقبض عليه فجأة »

سالم : أنا حكمم بقك بالبلاستر .

« الببغاء يعضه بقوة فيصرخ وينفلت كوكو .. كوكو يقف على السلم وهو يلهث بينما الدماء تنزف

من اصبع سالم »

« تـأتى نرجس ملهوفة والصابون على زراعيها »

نرجس : عضـك ؟! « تخـرج منـديلهـا الصغـير من جيبـهـا وتلفـه عـلى اصبـعـه » .. نضيف مفـهش غـير دمـوعى . مادام عضيت الأيد اللى بتتمـد لـك يبقى ملكش قعـاد فى البيت ده بعـد كده ! ده ماكانلوش يطلع من القفص . حـاخـده أنـزلـه للظـابط تحت .. يتمنه ويشتريه .

سالم : أنـا حكمم بقه حـاخفيه جوه الكنبة .. بس يـاكل الاول .. انزل كل .

« نـرجس تتجـه للقفص وتشير للببغاء على اللب »

نرجس : انزل كل .

كوكو : نرجس حماره !

نرجس : انـزل بدل مـا اصطادك بـالشبكـة ! انــزل قبـل ما أكل اللب !

« نـرجس تقـزقـز لـب الببغاء محدثـة أصواتـا بقصد ترغيبه فى الطعام »

كوكو : نـرجس كلبـه ! نـرجس كلبـة .. ثم ينقض عـلى رأس نرجس التى تصرخ وتسرع محتمية بسالم .. محتضنة اياه

نرجس : خبينى .. خبينى !

سالم : ما تخافيش . « ويهدىء مـن روعهـا فتـهـدأ .. تغمض عينيها وتـريـح رأسها على صدره »

نرجس : الدنيا دى زى مـا تكون حلـم .. زى مـا تكـون حلم ! أوحش مـا فيهـا الناس .. وأحلى مـا فيها الناس .

« يعود الببغاء محاولا نقر نرجس لكن سالم يسرع ليحميها خلفه » ثم يتجه الى الكنبة ويرفع قاعدتها العلـوية ويمـد يـده الى تجـويفها ويلتقط شبكـة تشبـه شبكـة صيـد الفـراشـات ذات يـد صغيرة خشبية .. يتـرك بطن الكنبـة مفتوحـا ثم يبـدأ يطـارد الببـغـاء بـالشبكـة محـاولا



اصطياده بينما الببغـاء يصـرخ صرخـات طفـل مذعور . ثم يختبىء وراء الستـارة حيـث يبـدو جسمـه متحـركـا جيئـة وذهابا وراء الستارة بينما يحـاول سـالـم أن يمسكه .. يعض يد سالم مـن وراء القمـاش .. فيسرع سالم بسحبها .

نرجس : سيبه لما يهدا

سالم : لـو هدى حيفتكـره كلام تـانـى ! .. أنـا عـاوز أشتتـه .. مفيش حاجـة تشتت الذاكرة أكثـر من الخوف خلاص ! هوه فقد الثقة فى . ونا فقدت الثقة فيه .. أنا بفتكر شعورى ونـا طفل لـما كان أبـويا يحاصرنى فى مكان ضيق ويضربنى ! مكنتش بفقد الثقة فيه لوحده .. كنت بفقد الثقة فى العالم كله ، خلاص دا مبقاش صديق بـالنسبـة لى .. ولا بقى مصـدر بهجة .. دا بقى مصدر رعب بقى شاهـد اثبات ضدى .. ده اللى حيديهم فرصة لتفسير كل كلامى غلط .. لتفسير كل حياتى غلط .. أنا سبت الشـغـل واتحملـت مسئـوليـة نفسى بنفسى وقلت أجيب بنـدقيـة واصطـاد وأعيش واستغنى عن النـاس .. ملقتش فلوس كفايـة .. جبت بـدلهـا سنـارة .. وقلت أرجـع تـانى زى الإنسان الاول اعتمد على الصيـد .. عملـت المستحيل عشان احتفظ بحـريتـى مـعنـديش أستعداد حد ياخدها منى مـعنـديش استـعـداد اتسجـن .. مـعنـديش استعداد أموت ونا حى !

« يظهر الببغاء عند فتحة الستارة »

كوكو : أنا سبت الشغل وحجيب بندقية وحرجع تانى زى الإنسان الاول .

« ثـم يختفـى وراء الستارة »

« سـالم يدور فى المكـان كالمجنون »

نرجس : اهدا ياسى سالم .. اهدا .

سالم : اهدا ازاى ؟ لو ال الكلام ده قدامهم ابقى انتهيت .. تبقى حياتى كلها راحت بدون معنى .. سبت الشغل حيفسروها على انى سبت الشغل لان الشغل حرام ! تكفير وهجرة ! وحرجع تانى زى الإنسان الاول يعنى همجى متوحش وحجيب بندقية .. حجيبها ليه .. يبقى مش ناقص غير الموتوسيكل وابقى ارهابى !

« الببغاء يظهر من وراء الستارة قافزا الى السلم مرددا الكلمة الجديدة »

كوكو : موتوسيكل
موتوسيكل
موتوسيكل

نرجس : يا لهوى ! ده لقطها .
« تحاول أن تشككه فى الكلمة » موتوبيكل .

كوكو : موتوسيكل

نرجس : موتورجل

كوكو : موتوسيكل

سالم : موتورجل

كوكو : موتوسيكل

سالم : موتوشبل !

كوكو : موتوسيكل

سالم : موتوشبل

نرجس : مين شبل ده ؟ !

سالم : بلاش شبل ده الا يطلع إرهابى !

نرجس : وبلاش موتوا كمان . هم مين اللى يموتوا ؟

سالم : بلاش سيكل رخره .

كوكو : موتوسيكل

سالم : كوكو حلو

كوكو : موتوسيكل

نرجس : كوكو حلو .

كوكو : حجيب بندقية .

سالم : حجيب بندق .. لى .

كوكو : حجيب بندقية

نرجس : حجيب بندق ليك

كوكو : حجيب بندقية

سالم : حجيب بندق .. لى وليك .

نرجس : وحجيب كوكو حلو

كوكو : حجيب بندقية
وحجيب موتوسيكل

نرجس : يا لهوى !

كوكو : حجيب بندقية وحجيب موتوسيكل .

نرجس : يا لهوى يا لهوى يا لهوى !

« نرجس وسالم يتبادلان نظرات الخوف .. وحين ترى فى عينى سالم الارتباك تنسحب فى صمت الى الحمام ... يتقدم سالم ويركع أمام الببغاء »

سالم : ارحمنى يا كوكو .. أنا صديقك ..
أنا سالم منتصر .

كوكو : أنا سالم منتصر
أنا المهدى المنتظر
أنا المهدى المنتظر .

سالم : « للببغاء » كده أنت وصلت نفسك لنقطة اللاعودة .. بقت المسألة اما حياتى أو حياتك .. أنا حاولت اخلى حياتنا واحده زى ما كانت .. انت اللى مصر تخليها اتنين .. حطيت قدامك كل الاختيارات :
أما أنك تمحى ذاكرتك القديمة وتكون ذاكرة جديدة .. وده منتش قادر عليه .. وأما أنك تفهم حالة الامن دلوقت والمخاوف اللى جوايا .. وده مش ممكن لانك مابتفهمش .. واما انك تخرج من هنا وتطير من غير ما حتفتح بقك وده مستحيل .. يبقى مافضلش قدامى غير اختيار واحد . موتك .

كوكو : « فى ضعف » بحبك يا سالم

سالم : « يضع يده على اذنيه » مش عاوز اسمعها سيبنى أحول حبى لك لاى كائن تانى .. انت ما افتكرتليش غير الكلام اللى ممكن يسلمنى للمحاكمة أنا كمان افتكر لك المواقف اللى تكرهنى فيك .. « يطرق للحظات فى اسى ثم ينظر له باشفاق »

كوكو : « بصوت فيروز مكتسيا بالحزن »
حبيتك .. بالصيف
حبيتك .. بالشتى
وعيونك الصيف
وعيونك الشتى ..
ملآنه يا حبيبى ..

سالم : ماتفتكرش انى مش حقدر استغنى عنك .. أنا استغنيت عن كل شىء عشان حريتى .. عن الوظيفة لانها كانت اهانة أكثر منها عمل .. عن الجواز لأنه مابقاش ألفه قد ما هو امتلاك .. عن

الصداقة لانها مبقتش صداقة قد ماهى مصلحة .. اختار الموته اللى تريحك وتريحنى .. لما القطط والكلاب بتعيا بعيا ميئوس منه بيدوها حقنة مخدرة عشان تموت فى هدوء وهى نايمة .. أنا ما اقدرش احقنك .. ما اقدرش اتحمل صورتك وانت بتموت قدامى .. ولا حقدر اتحملها بعد كده وهى بتطاردنى من الصالة للاودة للحمام للسرير .. مش حخلص منك طير عشان ترجع لى شبح . أموتك ازاى ؟ أخرجك من حياتى ازاى ؟ انطق .. اتكلم !

« تظهر نرجس »

نرجس : ينطق ؟ انت عاوزه ينطق ولا ما ينطقش ؟

سالم : عاوز أخلص منك .. عاوز أخلص منه ..
« فى وجه الببغاء » عاوز أخلص منه..
« الببغاء يطير فى المكان مرفرفا خائفا » فتسرع نرجس لتفتح له النافذة »

سالم : « يحذرها خوفا من طيرانه » لا .. لا .. « لكنها تكون قد فتحت النافذة » .. الببغاء يحط على حافة النافذة

سالم : « الببغاء » ما تطيرش ! ما تطيرش

نرجس : انت خايف منه ولا عليه ؟

سالم : مش عارف .. مش عارف .. كل شىء اختلط قدامى .. مابقتش عارف ان كنت شايف الاشياء على حقيقتها ولا لا . ان كنت شايفه على حقيقته ولا لا . أن كنت بحبه ولا بكرهه . أنا شايفه دلوقت زى أول يوم جانى .. اخضر .. صغير .. ما بيعرفش ينطق . واقف نفس وقفته دى . حطيت له من أكلى مأكلش نزلت جبت له لب وقدمتهوله .. خاف .. حسسته بالامان ابتدا ياكل .. قلت له حسميك كوكو .. رفرف بجناحاته كأنه فرحان باسمه الجديد .. كل يوم بقيت أناديه باسمه لحد ما نطق كوكو .. حسيت كأنه ابنى وبعلمه الكلام .. قلت له بحبك يا كوكو .. قول لى بحبك يا سالم .. نطقها بعد سنة بحبك يا سالم .. حسيت أنه بيقولها من قلبه حبيته .. وعشنا سوا تلتاشر سنة .. كنت محتاج لاى حد يقوللى بحبك يا سالم .

الببغاء : بحبك يا سالم

سالم : حد مخلص يقولها لى

الببغاء : بحبك يا سالم

سالم : أم .. أب .. ابن

الببغاء : « يرفرف » بحبك يا سالم

سالم : ملقتش غيره .

نرجس : بحبك يا سالم

« الببغاء يطير الى الفضاء مبتعدا »

ص . الببغاء بحبك يا سالم ..

سالم : « مسرعا الى الشرفة صائحا » سالم !

نرجس : بحبك يا سالم

ص . الببغاء بحبك يا سالم

نرجس : بحبك يا سالم

ص . الببغاء بحبك يا سالم

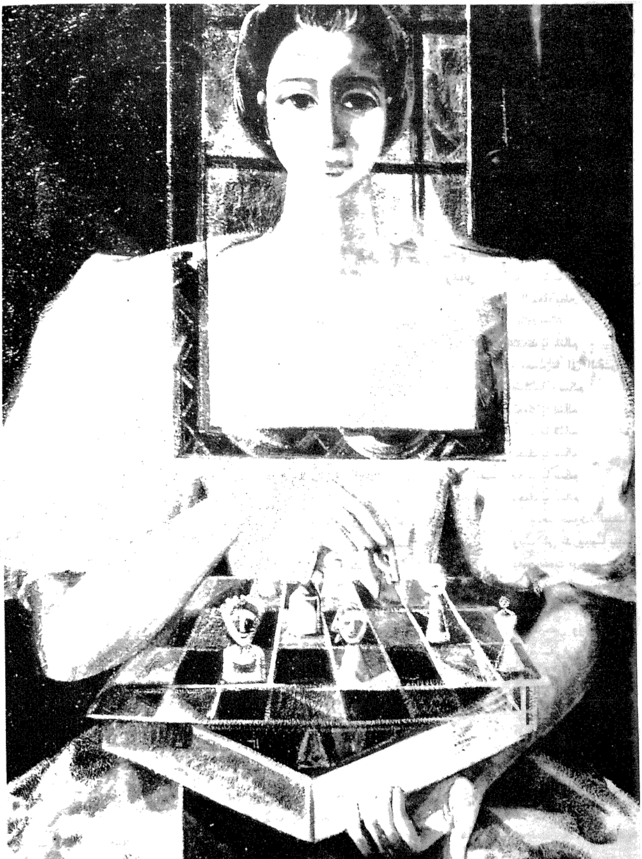
نرجس : بحبك يا سالم

« ويبتعد صوت الببغاء ويتلاشى تدريجيا بينما يعلو صوت نرجس »

نرجس : بحبك يا سالم .

يستدير سالم عن النافذة الى نرجس ويدفن وجهه فى صدرها ويجهش بالبكاء ■

ستار



تصوير زيتي للفنان وجدي حبشي

١٩٤ في النقد والسياسة . حوار مع :
محمود امين العالم. اجرى الحوار مجدى فرج .
٢٠٥ رؤية الحاضر للماضي . عادل ناشد .
٢٠٩ رؤية الماضي للمستقبل ، ماجد مصطفى إبراهيم.



محمود أمين العالم

فى النقد والسياسة

حــــــوار مع

محمود أمين العالم

مـجـدى فـرج

جرت وقائع هذا الحوار مع المفكر الكبير محمود أمين العالم خلال مايو ١٩٧٢ ، أى بعد عام من انقلاب السادات على السلطة الناصرية ، ومنذ هذا التاريخ لم ينشر هذا الحوار فى مصر لعدة أسباب أهمها على الإطلاق غياب الديمقراطية وحرية التعبير .

وقد رأيت من الأمانة ـ بعد مرور هذه السنوات ـ أن أعرض نص هذا الحديث على الأستاذ العالم لعله يضيف أو يغير فيه شيئا ، فاشار بنشره كما هو رغم اختلافه الآن مع بعض إجاباته ، فهذا الحوار ـ كما قال لى هو نفسه ـ يعد تعبيراً عن مرحلة من مراحل تفكيره ، وإن تخطى بعض عناصرها الآن .

وانا إذ انشر هذا الحوار الآن ، فذلك إعمالاً لممارسة حرية التعبير ، وتعبيراً عن الامتنان لهذا المفكر القدير على عطائه الفكرى المبدع . متعه الله بالسعادة والعطاء الدائم الوفير .

فـ يعبّر محمود أمين العالم عن تيار هام ومؤثر فى النقد المصرى المعاصر ، إذ أن منهجه النقدى يستوعب ، فى الأساس ، الاعتبارات الاجتماعية ـ وحتى قبوله للفكرة الجمالية فى الفن له حدوده ، إذ يرى أنه حتى القيم الجمالية إنما هى أحد الافرازات الاجتماعية ، وأن اى قيمة جمالية فى حد ذاتها لا تكتسب رواءها أو طلاوتها إلا من خلال العملية الاجتماعية فى جزئياتها وكلياتها

وعلى الرغم من ميل الدكتور لويس عوض ، وقبله الدكتور مندور ـ إلى وضع المقاييس الجمالية فى الاعتبار ، إلا أن « العالم » مازال يحفظ فى منهجه النقدى التطبيقى والنظرى ـ للاعتبارات الاجتماعية أو لويتها وأسبقيتها على أى اعتبارات أخرى .

ينبنى منهج العالم فى النقد على أساس موقف واضح ومحدد سلفا عن الفن والمجتمع . وهذا الموقف ـ بالحتم والضرورة ـ له قيمته ، حيث أن شكل البناء الاجتماعى هو الذى يحدد قيمة الفن وطبيعته ودرجة طموحه فطبيعة الحركة الاجتماعية هى التى تحدد بالدرجة الأولى نوعية الفن .. ذلك أن الفن ليس نشاطا ذهنيا ، بقدر ما هو نشاط اجتماعى يدخل فى علاقة جدلية مباشرة مع المجتمع ليغير المفاهيم والقيم والتصورات .

لقد مارس العالم السياسة ، وبذلك استطاع أن يصل إلى المثالية التطبيقية فى منهجه النقدى . فلا يمكن إذن النظر إلى الفن بمعزل عن السياسة ذلك أن الفن هو علم تسييس الجماهير ، وكذلك يمكننا ان نعكس المعنى ويكون صحيحا أيضا .

وفى هذا الحوار شغلتنى بعض القضايا الأساسية ، مثلا .. علاقة الفن بالسياسة ، وإلى أى مدى يستوعب النقد موقفا سياسيا محددا أو واضحا سلفا ؟ ثم كيف يمكن قياس قيمة العمل الفنى من خلال البناء الاجتماعى والفكرى والسياسى ؟ ..

وقضايا أخرى تضمنها حوارى هذا مع الفنان الناقد والسياسى محمود أمين العالم .

● يطمح الفن إلى ان يعيد ترتيب وتنظيم العناصر المبعثرة فى الكون ، والدراما ـ على وجه اخص ـ يتحدد طموحها فى إعادة بناء العالم من جديد أكثر تماسكا وانتظاما . كيف

ترى طموح النقد الأدبي من خلال وجهة النظر هذه ؟

ـ الفن في تقديري ليس مجرد إعادة ترتيب وتنظيم العناصر المبعثرة في الكون بطريقة أكثر انتظاما وتماسكا ، قد تكون هذه بعض السمات الخارجية للفن ، فالفن يستمد عناصره بغير شك من عناصر الكون ، الكون بمعناه الشامل ، الكون الطبيعي ، الكون الاجتماعي والنفسي والبصري ، والكون التاريخي ، والكون الإنساني عامة ، الداخلي والخارجي ، الذاتي والموضوعي ، على أن الأمر ليس مجرد إعادة ترتيب لهذه العناصر بقدر ما هو اكتشاف لعلاقات جوهرية بينها ، بل خلق لعلاقات تضيف إلى هذه الأكوان أعماقا جديدة هي ما نسميها بالقيم والدلالات والرؤى ..

إن الفن اختيار من المواقع ، وخلق لهذا الواقع معا ، أو هو بتعبير آخر اختيار خلاق يكشف القيم ، بل ينميها ، ويولدها ويخلقها . وعندما أتحدث هنا عن الخلق فلست أقصد الخلق من العدم ، وإنما أقصد أن الحياة الإنسانية تستبطن إمكانيات لا حصر لها ولاحد لغناها ، يستشفها الإنسان خلال الممارسة الإنسانية للحياة . وهي ليست انقطاعا عما هو قائم ، بل اكتشاف لما هو جوهري فيه ، وهو ليس تعاليا على الواقع بل هو تعلية له وارتفاع به . والفن بهذا المعنى نقد للحياة وتجديد لها ، هو مشاركة خلاقة في عملية الصراع الإنساني من أجل صناعة تاريخه وتجديده وتطويره إلى غير حد . انه التعبير الإبداعي عن حركة التاريخ في أبعادها الحسية والفكرية والوجدانية والاجتماعية . والخلق في الفن بهذا المعنى لاينفي دلالته الاجتماعية ، لا ينفي واقعيته الجوهرية ، لا ينفي تاريخيته . هذا هو في تقديري طموح الفن ، وفي ضوء هذا يتحدد كذلك طموح النقد . فالنقد هو امتحان للخلق ، ليس تهميشا على عملٍ فني أو على نص أدبي بقدر ما هو معايشة له ومعاناة لأسراره العميقة هو تعرف وفض واكتشاف كذلك ، هو مشاركة في عملية الإبداع بالتنوير الداخلي والخارجي لها ، دعما وتأكيدا لوظيفتها التاريخية .. وإذا كان الفن نقدا للحياة وتجديدا لها فالنقد هو نقد للنقد ، وتحديد لهذا التجديد . والنقد ليس مجرد تحليل لعملية الإبداع ، بل هو فضلا عن هذا إعادة تركيبها . لعله يضيف إليها باكتشافه لها ، أنه يكتشف للفن نفسه ، يغذيه بالوعي بذاته ، ويغذي الوعي به ، ليضاعف من المعرفة والاستمتاع ويفجر امكانيات جديدة لمواصلة الرحلة إلى مزيد من المعرفة والاستمتاع . هو جزء من عملية الإبداع وإن تميزت بالوعي التاريخي بذاتها ..

● **في إجابتك عن الشق الأول من سؤالي السابق ترى ان الفن لايعيد ترتيب العناصر المبعثرة فقط ، بل يكتشف العلاقات الجوهرية بينها ، بينما أرى أن العلم هو الذي يقوم بهذا الاكتشاف وليس الفن ، ثم يأتي الفن بعد ذلك ليعبر عن هذا الاكتشاف الجديد . بالتحديد فإن الماركسية اكتشفت العلاقة بين الاقتصاد (علاقات وقوى الإنتاج) والسلوك الاجتماعي سواء للفرد أم للمجموع ، ثم جاء الفن بعد ذلك ليعبر عن هذه العلاقة التي اكتشفها العلم . إلا أن الفن قد يسبق العلم في ميدان اكتشاف العلاقات ، لكن في حالات تكاد تكون نادرة وتستوجب قدرا كبيرا من العبقرية مثلما نرى هاملت مثلا أو أوديب التي بنى عليهما فرويد نظريته في اللاشعور واللاوعي ...**

ـ الحقيقة أنني لا أرى اختلافا جوهريا بين الفن والعلم يقيم بينهما تناقضا حاسما كما يقال في أغلب الأحيان . الاختلاف بينهما هو اختلاف في منهج اكتشاف الحقيقة ولغة التعبير عنها . فالفن سواء بسواء كالعلم ، اكتشاف لجوهر العلاقات الأساسية في حركة الحياة الإنسانية خاصة العلم يتذرع إلى ذلك بالمنهج التجريبي الكمي ، ليصل به إلى النظرية المجردة العقلانية ذات التحديد الكمي كذلك . على حين أن الفن يتذرع إلى ذلك بالمنهج التجريبي الوجداني الحي ، أي بالخبرة الوجدانية المعاشة ليصل إلى رؤية نوعية أو كيفية ترتعش بالنضارة والحيوية والحرارة . وبهذا فالعلم يغلب على منهجه ونتائجه الطابع الموضوعي الخالص ، وإن لم يتناقض هذا مع إنسانيته فهو في النهاية علم إنساني محدود بالخبرة والمنهج والملابسات الإنسانية . ولعل هذه هي نسبيته التي لاتتنافى كذلك مع صدقه الموضوعي المطلق . إنه مراحل من الاقتراب المتصل للحقيقة اليقينية الشاملة . ولكنه في كل مرحلة من مراحله لحظة صدق موضوعي ، فيها جانبها النسبي وفيها جانبها المطلق فنيوتن ليس خطأ حتى الآن ، بشكل عام . ولكنه صحيح صحة مطلقة في إطار واقعي محدد .

ولكن آينشتين والفيزياء الذرية عامة خطوة أشد استيعابا للواقع الطبيعي من فيزياء نيوتن . تتخطاها دون أن تخطئها أو تلغيها ، كذلك شأن رياضيات أقليدس ورياضيات ريمان ولوبشفسكي والرياضيات الحديثة عامة . ان هذا

ما يعطى للعلم فى مراحله المختلفة طابعه النسبى والمطلق معا .

والفن قد يغلب على منهجه ونتائجه الطابع الذاتى ، فهو بغير شك إبداع ذاتى لخبرة إنسانية موضوعية . ولهذا فالفن ليس ذاتيا خالصا ، بل هو ذاتى موضوعى معا . ذاتيته شرط لفنيته ، وموضوعيته شرط لصدقه الإنسانى ، بل لمدى قيمته الفنية كذلك . ولست أقصد بالموضوعية هنا ، مجرد الموضوعية الخارجية وإنما أقصد كذلك الواقع النفسى الداخلى ، المهم باختصار شديد أن طموح الفن الأصيل كطموح العلم الجاد ، هو اكتشاف القسمات الجوهرية فى التجربة الإنسانية .

حقا ، إن للعلم مجالا لا يطمح إليه الفن وهو اكتشاف القوانين الطبيعية الخالصة ، والفن فى هذا المجال يتحرك فحسب لاكتشاف علاقات جمالية ممزوجة بغير شك بالخبرة الإنسانية . أما فى مجال التجربة الإنسانية فيتلاقى الفن والعلم تلاقيا أعمق ، وإن اختلفا ـ كما ذكرت ـ فى المنهج ولغة التعبير .

الفن لا يحدد قوانين الاستغلال الاجتماعى ، ولكنه يكتشف النسيج الاجتماعى الإنسانى لواقع هذا الاستغلال ، ويكشف ما فيه من تناقضات وتصارع ، وما يعكسه ذلك فى واقع النفس وواقع النسيج الاجتماعى من قيم ومواقف حية . والعلم يقرر ، أما الفن فيعبر : ولهذا ما أكثر ما يكون التعبير الفنى وثيقة من وثائق العلم ومصدرا من مصادر صياغته واكتشافه لقوانين الحقيقة الإنسانية . ولست أستطيع أن أعمم الحكم فأقول أن العلم يسبق الفن ، فالعلم قد يسبق الفن فى أمور ، ولكن الفن يسبق العلم فى أمور كذلك بل أكاد أقول أن الفن يسبق العلم دائما ...

إن الحلم البشرى يسبق دائما التحديد والتقرير . كما يسبق التحقق . من الحلم يسلك الإنسان إلى العلم ، إلا أن العلم يعمق فى الوقت نفسه قدرة الإنسان على الحلم وعلى تحقيق الحلم بالعلم ، وعلى التطلع إلى المزيد من الحلم . إن الأسطورة اليونانية وعباس بن فرناس وجول فيرن سبقوا بالأحلام كثيرا من المنجزات الباهرة التى حققها العلم فى عصرنا الراهن . وكذلك فعل سوفوكليس وايسخيلوس ويوربيدس والمتنبى وأبو العلاء المعرى وشكسبير وأبسن ودويستويفسكى وبودلير ورامبو وتشيكوف وجوركى وتوماس فان وكافكا وبريخت وعشرات غيرهم فى مجال الخبرة البشرية ، النفسية والاجتماعية . وأوديب فى الأسطورة اليونانية أعمق فى تقديرى من فرويد . أنه فى المأساة اليونانية تعبير رمزى عن الصراع بين الإرادة الانسانية والقدر بمعناه الكبير ، أى بمعنى الضرورة الموضوعية سواء كانت طبيعية أو نفسية أو اجتماعية ، أما عند فرويد فيتحول إلى تثبيت جامد ، إلى عقدة فى مرحلة من مراحل البناء الداخلى لنفس الطفل الإنسانى . وهى عقدة تسقط ـ كما يقول فرويد ـ بالنضج كما تسقط الاسنان اللبنية .

ما أكثر الخلاف حول عقدة أوديب الفرويدية ، بل نظرية فرويد عامة . أما نظرية اللاشعور أو اللاوعى عنده فلها مصادرها الأخرى ..

أخشى أن أكون قد أطلت ، ولكن حسبى أن أذكر أن الفن هو اكتشاف خلاق للعلاقات الجوهرية فى الخبرة البشرية ، وهو اكتشاف يعبر عن نفسه



تعبيرا وجدانيا حيا ، دون أن يفتقد العقلانية ، على حين أن العلم هو اكتشاف للعلاقات الجوهرية فى الفكر والنفس والمجتمع والطبيعة . وهو اكتشاف يعبر عن نفسه تعبيرا عقلانيا خالصا .

● **أرى أن الدراما اليونانية نشأت نشأة سياسية ، ذلك أن الدين اليونانى كان هو المشرع للقوانين والأحكام التى تستوعب العلاقات الاجتماعية ، علاقة الفرد مع المجموع ومع السلطة . كيف يمكن إذن النظر إلى النقد الأرسطى من وجهة النظر السياسية هذه ؟ .**

ـ من التعسف أن نحكم على الفلسفة حكما اجتماعيا آنيا خالصا ـ لست بهذا أنفى دلالتها الاجتماعية التاريخية ، لابالطبع ، ولكن هناك من المنجزات الفلسفية ما يرتفع عن الحدود الاجتماعية الآنية ، وإن كانت صدرت عنها فى فلسفة أرسطو جوانب عديدة يمكن ردها إلى دلالتها الاجتماعية المحددة كنظريته فى المحرك الذى لايتحرك ، المحرك الأول ، وكذلك أفكاره الاجتماعية والسياسية ، بل نظريته فى

المادة والصورة ، وإلى غير ذلك ، أما فيما يتعلق بنظريته فى النقد الأدبى فهى سواء بسواء كمنطقه الشكلى ، من التعسف أن نحكم عليها حكما مرتبطا بأوضاع اجتماعية خالصة ، وإن كانت - كما ذكرت - صدرت عنها بغير شك وإن كانت كذلك تتضمن بعض الدلالات الاجتماعية المباشرة .

إنه مفكر وفيلسوف كبير استطاع أن يكتشف بعض القسمات الجوهرية الإنسانية فى الفكر والتعبير والتجربة البشرية عامة . ونحن لانقف اليوم عند حدود منطقه الشكلى ، ولكننا فى الوقت نفسه لانخطىء هذا المنطق الشكلى فهو حتى اليوم تعبير جوهرى دقيق عن أحد أنحاء الوجود والحقيقة . حقا ان طابعه الشكلى والستاتيكى عامة يحد من قدرته على استيعاب حركة الوجود ، ولكنه برغم هذا يعبر تعبيرا جوهريا عن أحد انحائها الصحيحة . وتستطيع أن تجد له تطبيقاته الصحيحة فى تجربتنا الإنسانية ، وفى مواجهتنا بالحقيقة ، وكذلك الشأن بالنسبة لبعض الاحكام فى نقده الادبى . فبغض النظر عن كثير من التفصيلات التى لاتمس بجوهر التعبير الفنى الانسانى ، والتى تعبر بحق عن أصداء اجتماعية آنية مباشرة فى عصر ومواقف أرسطو ، فقد استطاع أرسطو أن يكتشف بعض القسمات الجوهرية فى تجربة الإبداع الفنى عامة ، كالقول مثلا بالوحدة العضوية فى العمل الفنى . لعلنا نختلف الآن فى الوحدة العضوية ، فى طبيعتها ، ولكن يبقى لأرسطو هذا الاكتشاف العظيم الباقى .. ولعلى أشير كذلك إلى نظريته فى المحاكاة ، والمحاكاة عند أرسطو ليست هى المحاكاة الآلية المباشرة ، وإنما هى محاكاة ما يمكن أو ما ينبغى أن يكون . وهو تعبير بالغ الدقة عن الخلق الذى يمزج بين الواقع والمثال ، الكائن ومابنبغى أن يكون ، المتحقق والجديد ، فى فعل إبداعى واحد . ولعلنا نختلف فى مفهوم الخلق ، فى مفهوم المحاكاة ، ولكن يبقى لأرسطو فضل هذه الإطلالة العبقرية على المفهوم العميق لواقعية الفن ، واقعيته التى لا تتناقض مع إبداعيته الخالصة ، ولعلنا نختلف مع أرسطو فى مدلول نظريته عن التطهير ، لعلنا نفسرها بأنها تتضمن معنى من معانى التكيف والتلاؤم مع القيم السائدة ، معنى من معانى الاندماج الوجدانى ، والتصفية الوجدانية من خلال المعاناة الفنية بهذا المفهوم قد يكون تطهير أرسطو تعبيرا عن الوظيفة المحافظة للفن ، تعبيراً عن موقفه ووضعه الاجتماعى عامة . على أن التطهير من ناحية أخرى - من حيث الجوهر - قد يبقى معنى من معانى رعشة المعاناة التى يخفت أى عمل فنى إن خلا منتها أو افتقد القدرة على احداثها . حقا ، إن هذا الفهم للتطهير الأرسطى قد يبدو متناقضا مع الاتجاه الفنى الجديد فى الدراما وخاصة عند بريخت الذى ننتقل به من حدود الاندماج ، أو رعشة المعاناة الوجدانية ، إلى آفاق الوعى العقلى والدعوة إلى الفعل والتحريض على التمرد والثورة .

حقا ان الفن فى مفهومنا المعاصر ليس تطهيرا أرسطيا للنفس بقدر ما هو تنوير وتثوير لها إن صح التعبير ..

بهذا قد يبدو التطهير الأرسطى دعوة إلى الاستقرار والتلاؤم والاندماج الاجتماعى على خلاف الوظيفة الجمالية الجديدة للمسرح المعاصر . على أنى فى الحقيقة ، أستبقى من مفهوم التطهير الأرسطى كما أشرت ، رعشة المعاناة الوجدانية التى لا يكون الفن فنا بغيرها ، وفى تقديرى أن نظرية المباعدة والعقلانية عند بريخت ، والاتجاه إلى التنوير والتثوير فى المسرح المعاصر عامة ليس نقيضا للاندماج الوجدانى ، أو المعاناة الوجدانية . والمباعدة البريختية هى فى الحقيقة مجرد تشديد وتأكيد على عنصر الدراما الجديدة هو العنصر العقلانى ، وليس إلغاء لعنصر المعاناة والاندماج ، فلا فن بغير معاناة وجدانية وبغير اندماج انفعالى ، مهما كان طابعه العقلانى أو التسجيلى أو الوثائقى ....

إن فلسفة أرسطو بشكل عام هى تعبير عن واقع اجتماعى يونانى ، ولكنها فضلا عن هذا خبرة فكرية عميقة استطاعت أن تكشف بعض القسمات الجوهرية الباقية فى التجربة الانسانية عامة ، وفى الإبداع الفنى بشكل خاص ..

● **الدراما فن جدل عام وعلى مستوى المجتمع ، أما السياسة فهى فن جدل خاص شديد الخصوصية . اين موقع النقد فى قضية الجدل الرئيسية فى المجتمع ؟ .**

- القول بعمومية الجدل الدرامى وخصوصية الجدل السياسى ، قول صحيح ولكن قد آراه غير متكامل ، أو غير جدلى لو شئت فعمومية الجدل الدرامى تتضمن خصوصية ، كما أن خصوصية الجدل السياسى تتضمن عمومية . أعنى أن الجدل الدرامى يعبر عما هو جوهرى فى التجربة البشرية ، وقد لا يقف - وينبغى ألا يقف - عند حدود لحظة تاريخية محددة ، بل انه يمتد فيشمل ما هو أفسح وأعمق من هذه اللحظة . ولكنه فى الوقت نفسه يعبر عن صراع لحظة تاريخية محددة بلغة

خاصة . ولعل عمق تعبيره عن جوهر هذه اللحظة الخاصة المحدودة هو ما يؤهله أن يكون تعبيرا أشد عمومية والسياسة كذلك ، هى تعبير جدلى عن لحظة تاريخية خاصة ومحددة ، بل قد تصبح جزئية وتكنيكية . ولكنها برغم هذا ، وبهذا أيضا ، هى جزء من استراتيجية أشمل بل بغير هذا لا تكون ثمة قيمة أو فاعلية لخصوصيتها بل لعل قيمة وفاعلية خصوصيتها مستمدة من رؤيتها الشاملة .

أكاد أقول إن النقد هو الذى يحتضن الصراع أو الجدل الاجتماعى فى صورته الخاصة والعامة معا . إنه جسر بين الخاص والعام الفنى ، والخاص والعام الاجتماعى أو السياسى . والسياسة لا أفهمها باعتبارها مجرد تكتيكات جزئية متقطعة ، وإنما خطة عمل اجتماعى فى التاريخ . كما أفهم الفن باعتباره تعبيراً أخلاقياعن موقف من التاريخ مهما كانت خصوصية التعبير الفنى . لعل الفن يطل من نافذة الحلم على الواقع ، بينما السياسة تتحرك من أجل الحلم ، و بين الحلم والواقع يحتدم الصراع . والنقد ، جسر الوضوح والوعى بين الحلم والواقع ، بين نعومة الحلم وخشونة الواقع . والنقد جدل اجتماعى فى قلب الحلم فى قلب الجدل الفنى أو الدرامى ، وهو جدل فنى فى قلب الجدل الاجتماعى على أنه لا يحقق ذاته بالتوازى أو التوازن أو الثنائية وإنما باكتشاف ما هو جوهرى بينهما ، باكتشاف المركبات ، الوحدة التركيبية التى تجمع فى حركتها التعبيرية بين هذين الجدلين اللذين هما فى الحقيقة وجهان لجدل إنسانى واحد .

● تعتبر الماركسية أن الفن ـ فى النهاية ـ هو أحد القواعد المادية التى تعمل على تطوير المجتمع .. مثلها فى ذلك مثل الاقتصاد . إلى أى مدى يمكن وضع النقد الادبى فى مكانة تتسق مع مكانة الفن من وجهة نظر الماركسية ؟.

ـ ترى الماركسية أن تطور المجتمع إنما يتحقق بفضل نضج عاملين أساسيين : العامل الموضوعى الذى يشكل الاقتصاد أحد عناصره الحاسمة ، والعامل الذاتى أى الوعى البشرى وتغذيته . والنقد باعتباره اكتشافا وتفسيرا وتقييما للفن ، هو عنصر هام كذلك من عناصر الوعى البشرى . بل لعله أن يكون الجسر الموصل بين الابداع الفنى المحدد والوعى البشرى الشامل . إن النقد يدفع بالتذوق الفنى الخالص فى اطار الوعى الاجتماعى والحضارى الشامل ، وبهذا يسهم فى تعميق الوعى بالواقع الموضوعى ، يسهم فى تغذية العامل الذاتى فى الثورة الاجتماعية والحضارية العامة .

● السياسة بطبيعتها تستوعب موقفا فرديا ـ يكاد فى بعض الأحيان يكون متطرفا ـ أما النقد فيستوعب موقفا أكثر عمومية . ما رأيك ؟

ـ لعل هذا السؤال يعود بنا مرة أخرى إلى السؤال الأول ، دعنى أقول لك ، هناك دائما صراع محتدم بين الشعر والتكتيك . الشعر يحتضن المطلق ، المثال ، الحلم الذى يفتقده الواقع بالضرورة مهما كان مستوى تقدمه والتكتيك يتحرك بخشونة الواقع ليصنع فيه الحلم ، ويقيم المثال ، ويطل فى وجه المطلق . ولعل هذا هو مصدر عمومية الفن ، وخصوصية السياسة ، ولعل هذا كذلك هو مصدر خصوصية



الفن وعمومية السياسة . عمومية الفن لتعلقه بالحلم ، وخصوصية السياسة لتعلقها بالواقع المباشر . وهى كذلك خصوصية الفن لانه يصدر من ـ وإلى ـ القلب البشرى ، قلبى أنا وقلبك أنت . وعمومية السياسة لأنها فى معركة التطبيق تنشغل بالأدوات والأشياء والعينيات أحيانا ، أكثر مما تنشغل بالقلب البشرى قلبى أنا وقلبك انت . ولهذا فالسياسة لا تستوعب موقفا فرديا ، وان كان الموقف الذى تستوعبه أو تحركه وتتحرك به ، جزئيا ـ زمنيا ـ وتطبيقيا خالصا . وهذا هو مصدر خشونته ولا أقول تطرفه فالتطرف من طبيعة الفن ، لأن من طبيعته الحلم والمطلق والمثال ولكن قد يكون للتطرف فى السياسة معنى محدد وهو الحسم العملى المباشر ، لأن السياسة فعل خالص . وهو بالضرورة فعل جزئى ، وان لم ينفصل ، أو ينبغى ألا ينفصل ـ عن الفعل العام الذى يقترب بنا من الحلم ...

لهذا فإن النقد أقرب إلى الفن منه إلى السياسة ـ ولكنه أقرب إلى السياسة من الفن نفسه . ذلك أنه وإن لم يباشر

ـ كالسياسة ـ الفعل الحاسم المباشر الا أنه أقرب إلى هذا الفعل الحاسم المباشر من الفن الخالص ، لأنه أقرب من الفن إلى عملية الصراع الاجتماعى ، إلى عملية التوعية الاجتماعية الشاملة بل لعله الأداة التى تشحذ أسلحة الفن ، وتيسرها ، وتعمم قيمها ، وتصبها فى وعاء الصراع العام المحتدم فى المجتمع . والنقد فى تقديرى من أبرز المظاهر التعبيرية التى تبلور الصراع الاجتماعى ، ولكننى برغم هذه الأحكام العامة المجردة ـ أعود. فأستدرك قائلا : إن هناك من الأعمال الفنية ما كانت أعلاما مرتفعة فى المعارك ونيرانا منطلقة فى ميادينها ..

عذرا .. ما أعجز الأحكام العامة المجردة عن الفصل النهائى فى تجربة الإنسان البالغة الخصوبة ...

● ما هو طموح السياسة ..؟ وهل يتسق مع طموح النقد ..؟ وإلى أى مدى ..؟.

ـ طموح السياسة هو فعل التعبير المباشر الحاسم ، تغيير علاقات القوى الاجتماعية ، أو بتعبير آخر .. السلطة .. لمن ؟ أما طموح النقد فهو تغيير التصورات والوجدانات والأذواق ، والنقد بهذا ليس بعيدا عن صراع السلطة ولكنه يشارك فى الصراع الدائر داخل العقول والوجدانات والأذواق . والسياسة تسعى للسيطرة على العوامل الموضوعية أساسا ، أما النقد فيسعى لتغذية العوامل الذاتية ، أقصد الوعى الانسانى ..

الموضوعية والذاتية هما بالتحديد جناحان أساسيان فى معركة الثورة الاجتماعية .

● ترى السياسة على اساس انها فعل التغيير المباشر الحاسم الذى تقوم به الجماهير للسيطرة على الظروف الموضوعية .. بينما أرى السياسة على أساس ـ الواقع ـ انها فعل فرض التوازن الاجتماعى ، ذلك الفعل هو الذى تقوم به السلطة لتكسب بهذا قدرا زمنيا اكبر فى وجودها .

بالتحديد فإن السياسة كما أراها بعيدة عن الحلم الماركسى ، إنها سياسة الواقع ، سياسة السلطة التى ترفض أى حركة تنهض فى مواجهتها وهذا ما يحدث فى الأغلب على مدار التاريخ ـ فالسلطة الدينية مارست القهر ضد الجماهير وكذلك السلطة الدنيوية .حتى أنه فى وقت من الأوقات تحالفت السلطة الدينية مع السلطة الدنيوية ضد الطموح الجماهيرى . هذا فى تصورى هو فعل السياسة . أما السياسة كما تراها فإنى أتصور أنها عزيزة على التحقيق والتنفيذ .

أنى أقبل وجهة نظرك لأنها تتواءم مع طموحى وأشواقى وأحلامى . ولكن الواقع يقول لنا السياسة هى بالتحديد فعل السلطة لفرض التوازن الاجتماعى بقدر الإمكان ، إلا ان هذا التوازن سيزول حتما لتحل محله الثورة .

إن السلطة ـ مهما كانت ديموقراطيتها ـ تملك وسائل القهر .. وبسقوط السلطة ـ أى سلطة ـ هنا بالتحديد تثبت وتتأكد وجهة نظرك عن السياسة ، ليس على المستوى النظرى فحسب ولكن على المستوى التطبيقى العريض ..

خلاصة ما أراه أن طموح السياسة هو بالتحديد القاطع طموح السلطة لفرض وجودها واستمرارها .

ـ السلطة هى هدف الفعل السياسى بغير شك . ولكنه هدف ينبغى أن يتحول إلى مجرد وسيلة لتحقيق الغايات البعيدة والأصيلة للفعل السياسى . وعندما أذكر الفعل السياسى فإنما أعنى الفعل الذى أؤمن به ، وهو الفعل السياسى من أجل التغيير الجذرى للوضع الإنسانى توفيرا للحرية الحقيقية والعدالة الحقيقية والرخاء الحقيقى والسلام ... هناك بغير شك أفعال سياسية من أجل وقف التغيير الجذرى للوضع الإنسانى ، من أجل تجميد التقدم ، ومواصلة استغلال الانسان ماديا وإفقاره معنويا وروحيا ، ولهذا تختلف السلطة باختلاف القوى الاجتماعية المسيطرة عليها ، المحتكمة فيها . وكل سلطة فهى بالضرورة سلطة طبقية ، وإن لم تعترف بهذا شأن كل الدول الرأسمالية .

فهذه الدول تزعم أنها تحكم وباسم المجتمع كله ، الأمة كلها ، وهى فى الحقيقة إنما تحكم وتسيطر وتوجه لمصلحة النظام الرأسمالى السائد وكبار المالكين فيه . حقا انها تتخذ من الإجراءات ما يقنع أحيانا دورها الطبقى ، وهى قد تضطر إلى هذا احتفاظا بسيطرتها ، واستجابة قاهرة لمعارك الصراع الطبقى واخفاء لطبيعتها الاستغلالية الطبقية الخالصة ...

على أن السياسة بالمعنى الثورى هى سعى للسلطة باسم القوى العاملة المنتجة فى المجتمع ، ولمصلحتها . ليس هذا فحسب ، بل وعن طريقها كذلك ، عن طريق مشاركتها بحيث تصبح السلطة لخدمتها وبإرادتها . وفى تقديرى أنه لا توجد فى أى سلطة صفة التوازن الاجتماعى . ليس ثمة حياد فى أى سلطة . إنها تحكم باسم طبقة وتقهر طبقة أخرى ، مهما اختلفت أشكال الحكم والقهر . لاتوازن فى جوهر أى سلطة ، وإن اتخذت السلطات

الاستغلالية قناع التوازن ومنطقه الشكلي ومظهره الخارجي لإخفاء حقيقتها غير الحيادية . إن السلطة - أى سلطة - هى سلطة تحكم وقهر . وهنا يبقى السؤال الكبير : باسم من ولمصلحة من ؟ نعم ياصديقى إن السلطات كما تقول مهما كانت ديموقراطيتها تملك فى يديها وسائل القهر . بل أضيف إن القهر وجه للديموقراطية . ولكن يبقى كما ذكرت - هذا السؤال الكبير ، ديموقراطية لمن ؟ وقهر لمن ؟ هذا هو جوهر كل سلطة ، أما التوحيد بين جميع السلطات على أساس تماثلها فى تملك وسائل القهر ، فهو توحيد يفضى بنا إلى إغفال الطبيعة الاجتماعية لكل سلطة . كل سلطة هى سلطة قهرية ولكن من تقهر ؟ ولمصلحة من . وكيف .

على أن السلطة فى الفكر الماركسى هى مرحلة مؤقتة فى تطور التطبيق الاشتراكى ، انها ضرورة أولى لقهر السلطة الاستغلالية ، والاستيلاء على جهاز الدولة لمصلحة العاملين المقهورين ، والسيطرة على قوانين التقدم الاجتماعى . على أنها ضرورة - كما ذكرت - ينبغى أن تتم لا باسم هؤلاء العاملين المقهورين ، ولكن بهم هم أنفسهم ، بمشاركتهم وإرادتهم وباستكمال هذه المرحلة أو الضرورة الأولى للثورة الاشتراكية ، تمهد الأرض للمرحلة الثانية التى يتم فيها إلغاء سلطة القهر ، إلغاء الدولة عامة ، وإلغاء الديموقراطية بمعناها السياسى ، وبهذا ينتقل الإنسان من ملكوت الضرورة إلى ملكوت الحرية الحقيقية .

إن السلطة فى المرحلة الاولى - مرة أخرى - ضرورة لحماية التغيير الثورى ، بل شرط لتحقيقه ومدخل حتى لكى تلغى السلطة ذاتها بعد ذلك عندما تحقق أهداف هذه المرحلة الأولى . على أن المهم فى هذه المرحلة أن تتحقق بالمشاركة الفعلية لجماهير العاملين ، وبالتنمية المتصلة لأوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية فحسب ، بل لكفاءاتهم ووجداناتهم الثقافية كذلك ، تأهيلا لقدراتهم الذاتية على المشاركة الواعية الفعالة فى السلطة فى اعداد القرار ، فى التخطيط والتنفيذ ، فى النقد والمراجعة ، فى إحداث التغيير ، فى التعجيل بإلغاء السلطة نفسها عندما تنضج الظروف الموضوعية والذاتية لذلك .

حقا ، إن بعض السلطات الثورية من حيث المضمون الاجتماعى قد تفتقر إلى الديموقراطية فى بعض المراحل ، ان هذا بغير شك يمس ثوريتها ، بل يحد من انطلاقها نحو تحقيق أهدافها ويتمثل هذا أساسا فى عدم المشاركة الجماهيرية المنظمة الواعية فى إصدار القرارات الاجتماعية الأساسية . كما كان الحال فى المرحلة الستالينية فى التجربة السوفيتية ، ولكن برغم هذا ، فإنه من الخطأ الأكبر التوحيد بين أشكال السلطة على أساس تحكمها فى وسائل القهر ، أو مغالاتها أحيانا فى ممارسة هذه الوسائل ، فهذا ما يحاوله بعض المفكرين اليمينيين لطمس الفروق الطبقية بين السلطة الاشتراكية والسلطة الرأسمالية ، تارة باسم دولة القهر الشمولية ، وتارة باسم البيروقراطية ، وتارة أخرى باسم التكنولوجيا .

على العموم فإنه ينبغى أن نحلل السلطة من الزاوية الا جتماعية أساسا وندرك الديمقراطية من هذه الزاوية كذلك ...



● ينهض الفن أحكامه على أسس أخلاقية ، مثله فى ذلك مثل القانون ، أو على الا قل هذا طموحهما . أما السياسة فإن أحكامها لا تخضع لنفس الأسس الأخلاقية التى يخضع الفن لها أو القانون ، وإنما قد تضحى السياسة بالقيمة الأخلاقية فى سبيل المصلحة ما رأيك ؟ .

الفن ليس أخلاقيا بالمعنى العادى ، وإنما تنبع أخلاقيته من صدقه التعبيرى الفنى ومن مدى استيعابه للحقيقة الموضعية وتعبيره عنها أخلاقية الفن هى قيمته الذاتية الجمالية والموضعية الإ نسانية . وهى أخلاقية لا تتجسد فى عناصره وإنما فى الدلالة العامة لهذه العناصر فى اكتمالها الفنى ، فى قيمته الشاملة الجمالية والإنسانية . على أن الأخلاق - عامة - قيمة نسبية تتطور وتختلف باختلاف الملابسات الاجتماعية والتاريخية . ولهذا قد تكون القيمة الأخلاقية الشاملة لعمل فنى ما صداما مع قيم أخلاقية سائدة ، ولكنه لا يكون - رغم هذا لا أخلاقيا ، بل قد يكون بهذا إضافة أخلاقية جديدة . إن الحكم الأخلاقى غير منفصل عن الحكم

الاجتماعى والإنسانى الشامل ، والقانون ليس بالضرورة أخلاقيا ، بل هناك من القوانين برغم طابعها الأخلاقى فهى بجمودها الاجتماعى معادية للتقدم الإجتماعى ، وبالتالى التقدم الاخلاقى للأخلاق . والسياسة ليست كذلك بالضرورة لا أخلاقية ، بل ما أكثر ما تستغل السياسة بعض القيم الأخلاقية التقليدية السائدة لتجميد الحركة الاجتماعية ، ولتحد من التغيير الاجتماعى الثورى . وما أكثر ما يغلف الصراع الاجتماعى بمظاهر أخلاقية متشنجة زائفة .

على أن السياسة - عامة - من حيث أنها فعل تطبيقى مباشر من أجل السلطة ، قد تضحى - كما نقول - بالقيمة الاخلاقية الجزئية فى سبيل قيمة اجتماعية أكبر وأشمل هى ذاتها قيمة أخلاقية . والسياسة المثالية هى التى تستطيع أن توفق فى فعلها بين شرف الهدف وأخلاقية الوسيلة . على أن واقع الخبرة البشرية ، وتعقدها ، لا يتيح مجالا لهذه المثالية السياسية بصورة كاملة وكل تطبيق سياسى مهما كان شرف أهدافه يصطدم دائما بمشكلات قد تدفعه الى سلوك يختلف مع ما ينبغى له من قيم أخلاقية إنه معنى من معانى التناقص العملى الذى يبرز فى أشكال مختلفة بين النظرية والتطبيق بين الحلم والواقع فى تجربتنا الإنسانية ..

● أنت كناقد أيديولوجى ، لك وجهة نظر محددة سلفا عن الفن والمجتمع الى أى مدى يرتبط منهجك النقدى التطبيقى بهذه الفكرة المسبقة ؟ .

أنا ماركسى ، ولكن هذا لا يعنى أننى اتحرك بأحكام مسبقة محددة سلفا بالنسبة لكل شىء . إننى بغير شك أتحرك بمجموعة من التصورات والقيم فضلا عن منهج للتناول والرؤية . على أن هذا يعنى كذلك - وهذا هو المهم - أننى أؤمن بالثراء المطلق للواقع الحى والواقع الفنى ضمنا ولهذا فإن التصورات والقيم التى أتحرك بها لا تشكل قوالب تخنق هذا الواقع الحى ، وإنما تسعى لاكتشاف ما يتضمنه من تجدد دائم متصل ، ولهذا فهى تثرى بالواقع وتتطور معه ، فى الوقت الذى تطمع فى إغنائه وتطويره وتغييره .

خلاصة هذا أن التطبيق الماركسى فى الفن - كما فى الحياة - ليس فرضا لقوالب أو قواعد ، بقدر ما هو منهج لاكتشاف الجديد المتحرك ، المتخلق أبدا . وهناك بغير شك نقطة بداية : إنها إنسانية الانسان ، وحيوية الواقع وطبيعته الصراعية . على أنها ليست قوالب أو قواعد نهائية جاهزة ، فإنسانية الإنسان يمكن أن تكشف عن نفسها فى أكثر من وجه ، وحيوية الواقع لاحد لخصوبتها ، والطبيعة الصراعية للوجود نبض متعدد الأنحاء متنوع الحدة والشدة والحرارة . ولو بدأ التطبيق الماركسى فى الفن بالقوالب والقواعد لخرج على الماركسية ولأصبح تطبيقا مثاليا . فالمثالية هى التى تفرض الفكرة المسبقة على الواقع الحى والقانون الجامد على الحياة المتدفقة . الماركسية فى الحياة والفن عامة ، لاتفرض ، وإنما تكتشف ولهذا فهى تتجدد بتجدد الحياة والفن لأنها تسعى دائما للتعبير عن الحياة ، وعياً بها ، واقتدار على تغييرها كذلك ، وهى تعود الى نفسها بالنقد الذاتى الذى يطور قدراتها على الإدراك والتغيير معا .

وفى الحقيقة إننى أبدأ مواجهتى النقدية للعمل الفنى بالاستقبال الفنى أولا ، بالتفتح للعمل الفنى ، بحسن الإنصات المتواضع له ليصب فى النفس ما يشاء . نقطة البداية هى التذوق المحض . من التذوق المحض يتبلور بعد ذلك الحكم التقييمى ، اكتشاف ما فى التذوق من قيمة ودلالة صنعها العمل الفنى وأضافها . لا أبحث فى العمل الفنى عما أريد وإنما اكتشف فى نفسى ما يريده العمل الفنى ، ما صبه فى نفسى من أثر ذاتى - موضوعى - ومن هذا الاكتشاف يبدأ التصرف الواعى الاكثر شمولا . إن التعرف على العناصر الهيكلية فى العمل ، أشكاله ، وتراكيبه ، التعرف على دلالاته فى حدود أوسع من حدوده الجزئية ، ودلالاته فى الواقع ، فى المجتمع ، فى العصر ، فى التاريخ مدى الإضافة فى الشكل ، فى البناء ، فى الهيكل ، مدى الإضافة فى المضمون مدى الإضافة فى القيمة الجمالية والإنسانية عامة ، مدى القيمة الذاتية - الموضعية عامة للعمل الفنى .

خلاصة الأمر أن تبنى المنهج الماركسى هو الذى يفرض على النقد أن يتحرر من كل حكم مسبق على التذوق ، وإلا كان - كما ذكرت - منهجا مثاليا . إنه اكتشاف لقوانين الحركة فى الفكر والحياة بغير تعسف ..

إن الحياة كما تعلمنا الماركسية أغنى من أى تعريف مسبق ، ولعلك تسألنى : هل معنى هذا أنه ليس ثمة نقطة بدء ؟ وأقول أن هناك بالتأكيد نقطة بدء ، انها الحرص على المعايشة ، النظرة الشاملة ، احتضان ظاهرة العقل البشرى ، والتعبير البشرى عامة فى ارتباطاته ، فى حيويته ، فى حركته فى فاعليته .. إن العمل الفنى هو تعبير بشرى فريد ولكنه ليس تعبيرا بشريا

منقطعا متعاليا . أين هو من نفسه ؟ أين هو من غيره ؟ أين هو من حياتنا ؟ أين هو من الحياة ؟ أين هو من الإنسان ؟

هذه هى البدايات التى هى ليست قيودا مسبقة بقدر ما هى ضرورة تتفتح بها لنا آفاق الحرية ونتعرف بها على قوانين حركتها فى الفن ، بل فى الحياة عامة ..

● ما هو موقفك النقدى من السياسة وموقفك السياسى من النقد ؟ .

- السياسة كما أتبناها هى الفعل الإنسانى الجماعى الواعى من أجل السيطرة على الواقع وتطويره لمصلحة الحرية والديموقراطية والرخاء والعدالة والسلام .

أتمنى أن أكون بجهدى النقدى المتواضع قد ساهمت - ولو جزئيا - فى التوعية بهذا . إن تعميق إنسانية الإنسان وكفالة مشاركتها الواعية فى الفعل السياسى هو حجر الزاوية . وبغير هذا يصبح الفعل السياسى - أيا كانت أهدافه وشعاراته - إجراءات إدارية متعسفة ، لا تتحقق أهدافها وشعاراتها نفسها مهما حسنت النية . إن الإنسان هو الهدف ، والإنسان ينبغى أن يكون هو الوسيلة كذلك ، وإلاضاع الهدف نفسه .

هذا فى تقديرى هو الموقف النقدى - غير المباشر أو المباشر أحيانا - من السياسة ، إنه تأكيد للمشاركة الإنسانية الجماعية الواعية فى صناعة الحياة . تأكيد لإنسانية الإنسان وسيلة وهدفا ..

أما الموقف السياسى من النقد فهو إيمانى بأن النقد غير منعزل عن الحياة بكل أبعادها ، والسياسة بعد أساسى من أبعاد الحياة . وبهذا فالنقد فعل سياسى وإن لم يتخذ صفة الفعل المباشر - وهو الفعل بالوعى الشامل الجمالى والاجتماعى والحضارى عامة . وموقفى السياسى - كما ذكرت من قبل - ينبع من ماركسيتى فى تطبيقها العربى ، من إيمانى بضرورة النضال الواعى المنظم من أجل إعادة بناء الانسان العربى وتحرير الأرض العربية المحتلة وتحرير الفكر العربى والحياة العربية من التخلف والاستغلال ، والتمزق القومى ، وتحقيق الوحدة العربية الشاملة على أسس ديموقراطية اشتراكية وتنمية التراث العربى تنمية علمية تجمع بين الأصالة والتجدد حتى يتمكن من الإضافة الخلاقة فى عصرنا الراهن .

من هذا الموقف السياسى العام ، ينبع كذلك موقفى النقدى بغير شك ، ولكنى من البداية لا أتخذ من موقفى الفكرى أو السياسى عامة قوالب أو قواعد مسبقة فى أحكامى النقدية . وإنما أبدأ بالتذوق الخالص ، ثم اتفق واختلف بحسب ما يصبه العمل الفنى فى نفسى من دلالات وقيم .

إن العمل الفنى هو الذى يفرض نفسه على ، ومن الطبيعى والإنسانى بعد ذلك أن أنفعل به سلبا وايجابا ، ليس انفعالا خالصا ، وإنما هو انفعال على أرضية الرؤية الجمالية والاجتماعية فى الفن والحياة التى لاحد لخصوبتها ، وما أكثر ما تعلمت من الأعمال الفنية ، وما أكثر ما تعلمت بها مفاهيمى وتصوراتى الفكرية والسياسية وأذواقى الجمالية وتطورت بها أحكامى النقدية ذاتها .

إن الأعمال الفنية التى لا تتضمن إجابات محددة ، ولايمكن ببساطة أن تصنف إلى أسود وأبيض ، إلى يمين ويسار ، حقا هناك يمين ويسار فى الأدب والفن كما فى السياسة ، ولكن تحديد القيمة فى الفن أشد تعقيدا من تحديدها فى السياسة . إنها تحتاج إلى منهج للتناول والحكم أشد رحابة لأنه لا يتعامل مع فعل مباشر خالص ، وإنما يتعامل مع قيم إبداعية ، ولكن ليس معنى هذا الميوعة فى الحكم النقدى ، فالسياسة قد تقبل التكتيك فى المواقف ، تقبل التسويات والمساومات أحيانا - فى غير خروج على المبادىء بالطبع وانما كطريق اليها ، أما القضايا الفكرية فلا تقبل التكتيكات والتسويات والمساومات . ينبغى أن تكون حاسمة قاطعة فى التمييز والتحديد ، على أنها فى مجال الخلق الفنى - كما ذكرت - ينبغى أن تتميز بالرحابة والاستشراف البعيد والعميق للأبعاد الحقيقية الحية لعملية الخلق ، بغير جمود شكلى أو عقائدى من ناحية ، ومن غير تفريط أو تنازل مبدئى من ناحية أخرى .

● اين يقف النقد الادبى من قضية الخلق والابداع ؟ .

- لا أفهم هذه الثنائية التى نلح جميعا على تأكيدها بين الجانب الجمالى والجانب الاجتماعى ، جانب الخلق وجانب الدلالة أو المضمون فى العمل الفنى أو الأدبى عامة . حقا هناك هذه الثنائية بين الشكل الفنى والجمالى ، والمضمون الاجتماعى والإنسانى .

لكل ادب وفن شكل ومضمون ، معالجة فنية فيها إبداع وخلق ودلالة إنسانية واجتماعية فيها إنارة وكشف ورؤية . على أن هذه الثنائية فى تقديرى ثنائية منهجية خالصة ، أى ترتبط بمنهج التعرف التحليلى على العمل الأدبى أو الفنى ولكنها ليست ثنائية فى حقيقة العمل . إن حقيقته فى وحدته ،

الموسيقى مثلا ، شكل بنائها هو دلالتها . الدلالة تتحقق بالشكل والشكل يهب الدلالة . وكذلك الرسم والنحت . ولعل الأدب قد يبدو متميزا بعض الشىء نتيجة لأداة تعبيره وعناصره وهى اللغة والأحداث والأشخاص والعواطف والتصورات التى لها دلالتها المستعملة ، اليومية ، السابقة على التعبير الأدبى . وهكذا تبرز الثنائية بين اداة التعبير الأدبى بدلالتها الجمالية الجديدة ، ودلالتها العادية .

ولعل هذا هو ما دفع سارتر إلى التفرقة بين الفن والأدب ، زاعما أنه لا سبيل إلى الالتزام فى الفن ، وأنه لابد من الالتزام فى الأدب ، مستثنيا الشعر من الأدب ، على اعتبار أن لغة الشعر لغة جديدة تماما لا صلة بينها وبين اللغة العادية ، على خلاف لغة القصة أو المسرح . وعندما يقول سارتر أنه لا التزام فى الفن يقصد أن الفن خالٍ من الدلالة وأنه مجرد تشكيل فنى نستمتع بما فيه من إبداع وخلق خالصين ..

والحقيقة أنه لافن ولا أدب بغير دلالة ، بغير مضمون فضلا عن أنه لا فن ولا أدب بغير شكل ، بغير تركيب إبداعى . ولكننا نتساءل : ماذا يعنى الإبداع أو الخلق ؟ هل هو مجرد إبداع وخلق لعلاقات وتراكيب جديدة غير مسبوقة ؟ أو بتعبير آخر .. مجرد جمال فقط ، بالمعنى الكبير للجمال ؟ الحقيقة أن أى إبداع أو خلق ، فهو إبداع وخلق لدلالة ، لقيمة . إن مجرد العلاقات الجديدة ، التراكيب الجديدة ، مجرد الشكل الفنى إنما يتضمن بذاته دلالة ، رؤية وقيمة ، وبالتالى فلا فصل عندى بين الخلق كخلق ، والإبداع كإبداع ، وبين ما يحمله الخلق والإبداع من دلالة ورؤية وقيمة . ولهذا فعندما يتعرض النقد للقيمة الجمالية الإبداعية فى الأدب - وهو ماينبغى أن يحتفل بها ويكشف أسرارها ويتبين ما تتضمنه من إضافات - فهو بالضرورة يكشف كذلك عن الدلالة والرؤية والقيمة التى تعبر عنها .

إن الذين يريدون أن يقفوا بالنقد الأدبى عند حدود التشكيل الجمالى وحده ، لا يخدمون هذا التشكيل نفسه ، ولايتبينون حقيقته ولايدركون جوهر ، إضافته ، إن لم يتبينوا أو يدركوا كذلك دلالته ومضمونه ..

إن الفن تطوير وتنمية وتغذية للقيمة الإنسانية الجمالية والتصورية والتذوقية والوجدانية ، تطوير وتنمية وتغذية وإضافة لانسانية الإنسان عموما والنقد هو تقييم وتحديد وكشف لهذا كله . لافصل فى هذا بين القيمة الجمالية الخالصة ، وما يتضمنه من دلالة ومضمون إنسانى واجتماعى .

النقد الأدبى فى تقدير هو إجابة عن سؤال ذى شقين : كيف يتحقق هذا الخلق والإبداع فى العمل الأدبى ؟ وماذا يعنى ؟ أى ماذا يقول ؟ أن التشكيل الفنى هو أداة الإبانة عن الدلالة وليس هدفا بذاته ، ولا يمكن أن يكون كذلك . انه ملامح جسد الحقيقة التى يتضمنها العمل الأدبى . ولهذا فالنقد لا يقف - ولا يملك أن يقف - عند حدود هذه الملامح ، عند حدول التشكيل المحض ، والا غابت عنه حقيقة العمل الفنى نفسه ، التى هى حقيقة التشكيل نفسه كذلك ..

● أى منهج نقد لا يفسر العملية الفنية تفسيرا شاملا ، لكنه يضيف تفسيرا مجتزأ بشكل ما . ليس للفن فحسب ولكن أيضا للحياة والمجتمع . ما هو موقع النقد الماركسى من القضية السابقة ؟ .

- التفسير المجتزأ ينبع دائما من المنهج القاصر أو المحدود . فالتفسير الذى يقف عند حدود التشكيل الجمالى فقط ينبع من فلسفة معينة فى الفن والحياة . وهو تفسير شكلى أكاد أقول أنه يقصر حتى عن تفسير الشكل نفسه تفسيرا كاملا شاملا وعميقا . فالشكل - كما أشرت من قبل - مجرد الشكل هو وظيفة ، أو شكل لشىء ما ، لحقيقة ، لدلالة . فإذا لم ندرك هذا ، ولم نضعه فى اعتبارنا ، عجزنا عن إدراك الشكل نفسه . ولا شك كذلك أن التفسير الذى يقف من الفن عند حدود دلالته الاجتماعية فحسب ، أو النفسية فحسب ، هو تفسير قاصر كذلك بل لا يكاد ينتسب إلى النقد الأدبى أو الفنى بقدر ما ينتسب إلى علم النفس مثلاً أو علم الاجتماع . أما التفسير الماركسى ، أو بتعبير أصح التقييم الماركسى ، فهو محاولة لاحتضان العمل الفنى كتعبير جمالى وكتعبير إنسانى اجتماعى كذلك دون فصل ميكانيكى بين التعبيرين . هو تعرف على العمل الفنى كقيمة فى ذاتها وفى غيرها ، كقيمة وكإضافة كمجرد تعبير ، وكتعبير عن ، كخلق ذاتى وكقيمة موضوعية ، كأثر مخلوق ، وكمؤثر خلاق . كجمال وكدلالة فى وقت واحد . أنا وهو والآخرون ، الذات والموضوع والتاريخ معا ، اللحظة والموضوع معا . الانا والنحن فى الزمان والمكان المحددين والمطلقين فى وقت واحد . الهيكل والحركة ، الشكل والمضمون ، الجمال والفعل فى نبض واحد ، فى نفضة واحدة ■

رؤيـــــة الحـــاضــر للمــــاضى

عـــادل نـاشـــد

أصدر الدكتور رؤوف سلامة موسى كتاباً عنوانه «سلامة موسى أبى» يبرز الكثير من جوانب الماضى الثقافى القريب. وفى الوقت نفسه كتب لنا أستاذ جامعى عن تجربته الفكرية مع سلامة موسى. وقد رأينا أن ننشر مقال الدكتور عادل ناشد عن الكتاب ومقال ماجد مصطفى المدرس بكلية الألسن معاً وفى وقت واحد، لما يمكن أن تضيفه التجربة الشخصية للابن والتجربة الشخصية للقارىء من أفكار ودلالات.

إذا كان البعض قد كتبوا عن « سلامة موسى » كرائد من رواد التنوير فى مصر . وإذا كان الكثيرون من المفكرين والأدباء قد تأثروا بأفكاره . فهناك أيضا من الأجيال الجديدة التى ربما لم تسمع عن هذا المفكر العظيم . وللذين عرفوه وللذين لم يقرأوا عنه ، يأتى هذا الكتاب : (سلامة موسىٰ .. أبى) للدكتور « رءوف سلامة موسى » ليعطينا صورة بانورامية شاملة لهذه الشخصية الفذة ، بكل جوانبها بما فيها من إيجابيات ونقائص . فهذا الكتاب وان كان كتبه ابن عن ابيه ، فقد كتبه ، بحيادية ودون تحيز .

● من رواد النهضة

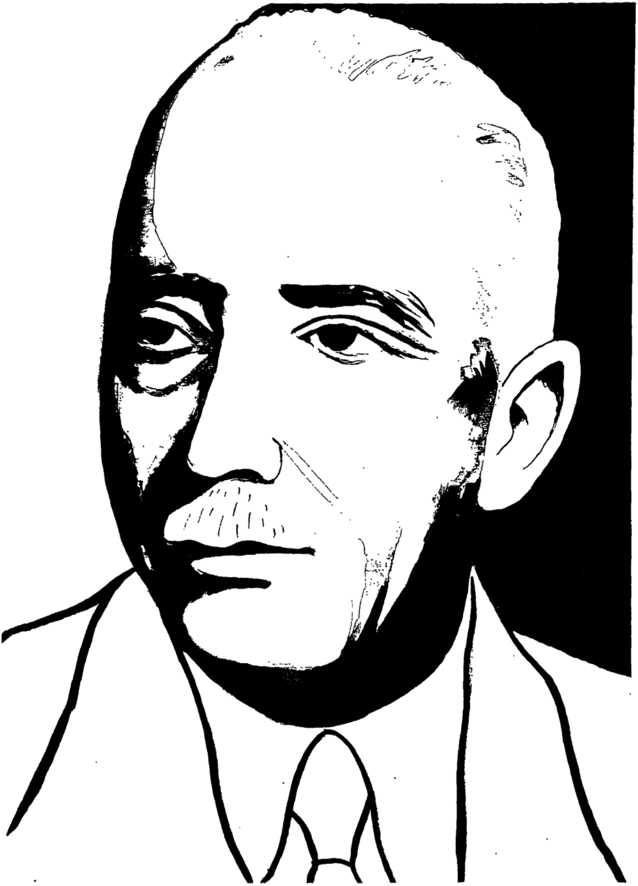
سوف نعرف من هذا الكتاب أن سلامة موسى هو :

■ فى مقدمة العقول التى دعت إلى الفكر الاشتراكى فى مصر . ويجمع النقاد على أن كتابه « الاشتراكية » الذى صدر فى نهاية عام ١٩١٣ هو أول كتاب فى العربية يحتفى بهذا الموضوع ، بجانب مساهمته فى تكوين الحزب الاشتراكى المصرى عام ١٩٢١ .

■ وهو أول من دعا إلى إلغاء الملكية الخاصة ، وتعميم الملكية العامة تدريجيا ، بالطريقة القانونية السلمية . ونشر التعليم بين العمال ، وتحقيق مطالبهم من أجور مجزية ، إلى معاشات فى الشيخوخة ، إلى منازل صحية . أى أنه من أوائل الذين دعوا إلى إدخال نظام التأمين الاجتماعى ، وتخصيص مقاعد نيابية لممثلى العمال .

■ هو أول من دعا إلى تحديد القيمة الإيجارية للأرض الزراعية « لما كان يحس به من الظلم الذى يوقعه مالكو الأرض الزراعية بمستأجريها من الفلاحين المصريين » وأن الأراضى الزراعية يجب أن تستغل أفقيا ورأسيا ، بزراعة الفواكه والخضروات ، والاهتمام بالصناعات الريفية » . ومما قاله سلامة موسى : « إذا أردنا أن نتقى الشيوعية ، وجب علينا أن نتسامح فى الاشتراكية وإذا أردنا أن نتقى الحقد الذى يشعر به العامل ، وجب علينا أن نرفه عنه بإصلاحات اجتماعية مختلفة »

■ وهو أيضا من أوائل من نبهوا العرب إلى خطر الصهيونية ، فيما نشره فى « المجلة الجديدة » بين ١٩٣٤ ــ ١٩٣٦ وتحذيرهم من المستقبل الأسود



سلامة موسى

الـذى ينتظـر فلسطـين مـا لم يتـلاف العرب ، الهزيمة المحققة بأن يتخذوا جميـع الأسلحـة التى يحـاربهم بهـا اليهـود : تطـويـر الـزراعـة ، تـرقيـة الصناعة ، تحرير المرأة . وبهذا وحده يتحقـق للـعـرب أن يـتـغلبـوا عـلى الصهيونيين » . ولكن عندما لم ينتبه إلى دعوته أحد ، وحدث مـا توقعـه وقامت دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ واعترفت بها كل الدول الكبرى . دعا إلى الصلح معها عـام ١٩٥١ على أسـاس قبـول الأمـر الـواقـع بـدلا من أن تصبـح جـرحـا يستنزف مواردنا .

■ نبّه إلى خطورة التطرف الدينى منـذ عام ١٩٤٧ وأن مصر تحتـاج إلى حكـومة ديمـوقـراطيـة وليست دينيـة أو ثيـوقراطيـة ، وكتب : « أن اختلاط الأديـان بالسيـاسة كـان على الـدوام مصدر آلام وحروب بينما السلم والرخاء كانا فى ابتعاد الدين عن السياسة وأن تعـاليم الإسـلام والمسيحيـة تقـرر أن الدين علاقة خاصة بين الإنسان وربه ، وليس لأحد أن يجعل من نفسـه رقيبا عليها . وكان يرى فى هذه الحركة « نموا غـرغـرينيـا فى الأطـراف الجـاهلـة والفقيرة ، لا أمل فى علاجه ، ولابد من استئصاله من جسم الأمة » .

■ وهو أول من دعا للاحتفال بالعيد الألفى للجامع الأزهر « إن هذا المعهد المصـرى يجب أن يلقى من العنـايـة بالاحتفال به ، ما ينبه أوربا إلى أن مصر التى عرف العالم عنها معاهد العلم فى عين شمس والاسكندرية ، قد أسست جامعة الأزهر قبل أن تؤسس جـامعتا « أوكسفورد » و« السوربون »

■ فى أغسطس ١٩٥١ نادى بتأميم قنـاة السويس ، عـلى أسـاس أن أول مـا يجب أن يوضـع فى رأس القائمـة لزيادة ايرادات الدولة . وليس فى العالم قوة تستطيع أن تمنعنا من هذا التأميم هذا على الرغم من أن أيدن وتشرشل قد يصرخان عندما تؤمم ــ كأنه كان يتنبأ بما حدث فى العـدوان الثلاثى ــ أمـا إدارة القنـاة فـأسهـل من السكـك الحديدية ــ وهذا مـا ثبت أيضا بعـد التأميم .

وعندما قامت ثورة يـوليو ١٩٥٢ لم يكن مستغربا أن يجـد فيها « سـلامة مـوسى » خلاصـه واستقبلها بـالتهليل والترحاب . فهو المكافـح الدعوب عـلى سبيل الاشتراكية العربيـة . وهو الأب الطبيعى لكـل الحـركـات التى شملت العالم العربى بعد ثورة ٥٢ .

ويقـول د . غالى شكـرى فى كتابـه (سـلامـة مـوسى وأزمـة الضمـير العربى) :

انه الكاتب الوحيد بـين أبناء جيلـه الذى تجاوب مع ثورة يـوليو ، وحـاول تعميق مسارها ودفعها إلى الأمام .

● الذين تأثر بهم.

هذه القوة المحركة للفكر ، وتلك النار المحـرقة التى أضـاءت كل من اقتـرب منها . ما هى الظـروف والمؤثرات التى ساعدت على تكوينها ؟

فى هذا الكتاب الهام يروى لنـا د . رءوف سلامة موسى ، بعضا من جوانب حياة والده الشخصية :

ولد سلامة موسى فى ٤ يناير ١٨٨٧ فى عائلة كبيـرة العدد ، ولأنـه كان آخـر العنقود فقد تعلقت به والدته ، خصوصا وأن والـده توفى وعمـره سنتان . هـذا الخوف جعلها تبقيه بجوارها فى المنزل . لذلك نشأ محبا للوحدة والانطواء . وهما كفيلان بجعل الفرد يشغل فكره بالقراءة والتـأمل . وقـد جمع مـع التـدليـل : الاغتـراب والثـورة . وربمـا كـان من مصادر اغترابه وثورته ، انتماؤه للأقلية القبطيـة ، ولأسرة ظن هـو أن شقيقه الأكبر يستبد بها . ولذلك لم يكن يطيق الاستبـداد . فلم تكن للأسـرة المالكـة أو الحاكمة حقوقا عنده ، ولا للتقاليـد القـديمة مبررا إلا فى خـدمـة حـاضر الإنسان ومستقبله . ولأنـه نشأ محبـا للبحث والقـراءة ، فقد وجـد فى مجلـة « المقتطف » مبتغـاه وتـأثـر بكتابـات : « يعقـوب صـروف » و« شبـلى شميل » و« فـرح انطـون » و« لطفى السيـد » هؤلاء الأربعة العظام هم دعاة النهضة الحقيقيون فى تاريخ الفكر العربى . وهم الذين أثروا فى فكره :

ــ أخـذ من « يعقـوب صـروف » الاتجاه العلمى ، والأسلوب التلغـرافى الخالى من المحسنات .

ــ وكان « فرح أنطـون » النافـذة التى أطل منها سلامة موسى وهو بعد فى عشرينيات عمره على الآداب الأوربيـة والمذاهب الفكرية المختلفة .

ــ وتـأثـر بـدعـوة لطفى السيـد للمصرية والوحدة الوطنية رافعا شعار « الدين لله والوطن للجميع » . وكأنه من عائلة غنية وجد فـرصته الحقيقيـة فى السفر إلى أوربا ، وانفتح ذهنه للثقافة ، وقـرأ عن الاشتـراكيـة وايقن « أن فى العالم روحا جـديدة : حـرية الفكـر ،

النزعة العلمانية ، الحركة الاشتراكية ، والاستضاءة بالتطور . غايتها الأنطلاق من قيود التقاليد .

ولكنه لم يكتف بهذا ، ولكنه أراد أن تصل رسالته إلى أكبر عدد ممكن من العقول ، مضحيا بأمواله وجهده من أجل إنشاء مجلة « المستقبل » عام ١٩١٤ والتى تعتبر أول مجلة علمية أدبية عمرانية ، على غرار المجلات الانجليزية الفكرية . ثم أنشأ « المجلة الجديدة » أول نوفمبر ١٩٢٩ والتى كان لها الفضل فى بروز كثير من الأسماء اللامعة فى مجالى الفكر والأدب .

● والذين أثر عليهم

كثيرة هى الأسماء اللامعة فى سماء الفكر والأدب والذين تأثروا بأفكار سلامة موسى وتشجيعه لهم :

— فهو أول من حث « طه حسين » على أن يكتب سيرة حياته وأن ينشرها متعاقبة فى مجلة « الهلال » عندما كان سلامة يعمل بها . وكان يرى أن حياة الكاتب هى أعظم مؤلفاته ، خصوصا حياة طه حسين بالذات ، لأنه استطاع أن يرتفع فوق عاهته ، وأن يترك بصماته التجديدية على جيله .

— ولعل « نجيب محفوظ » هو أكثر الأدباء اعترافا بجميل سلامة موسى ، أو « الأب الروحى » كما أطلق عليه فى « الثلاثية » فهو أول من نشر له مقالات فلسفية فى « المجلة الجديدة ، وأول من نشر له كتاب « مصر القديمة » ثم « عبث الأقدار » . وقد كتب عنه فقرات مطولة فى الثلاثية . فهو تارة « عدلى كريم » صاحب مجلة « الإنسان الجديد » ومرة فى صورة التقدمى الاشتراكى « أحمد شوكت » وهو جزء من شخصية « سالم جبر » فى « المرايا » والتى مزج فيها شخصيتين متقاربتين هما : محمود عزمى وسلامة موسى . وسأختار فقرات بعينها تدل على دقة وصف نجيب محفوظ لشخصية سلامة موسى :



« ورغم بلوغه السبعين من عمره وخلوه من روح الدعابة ، فهو يتمتع بصحة جيدة ونشاط موفور . ولعله المصرى الوحيد من معارفى الذى لم أسمعه يمزح أو ينكت قط ، ولا عرفت له هواية فنية ، حتى الغناء لا يتذوقه ، والأدب النادر الذى يطلع عليه يقراه قراءة سياسية خاصة وكأنه خلق شاذ مقطوع الصلة بالامتاع والجمال . وركز فى الأيام الأخيرة على الإيمان بالعلم ايمانا نسخ ايمانه القديم بالأيديولوجية . وثمة حقيقة أخرى هى أن أقواله خلقت فى أجيال أثرا لا يمحى » .

— أما د . لويس عوض فيعترف فى « أوراق العمر » :

« وجدت سلامة موسى متواضعا . غزير العلم فى غير تكلف . ما ان يبدأ فى الكلام حتى يتدفق علمه الموسوعى ، ويتجلى ذكاؤه الحاد كالنصل القاطع ... وقاد سلامة موسى خطاى نحو الاشتراكية » .

أما د . رءوف سلامة موسى فهو يضيف إلى كل ذلك إضاءة لكثير من الجوانب الغامضة فى حياته وأفكاره :

لماذا حورب طوال حياته ؟ ولماذا استمرت محاربته بعد قيام الثورة التى أخذت بشعاراته وبكل ما طالب ونادى به ؟

ولماذا استمرت محاربته ومحاربة كتبه وأفكاره بعد رحيله ؟

ولا أجد أخيرا خيرا من تلك العبارة التى سطرها سلامة موسى وكأنه كتبها عن نفسه :

كان حيا قبل أن يموت . أما بعد موته فقد صار خالدا » ■

رؤيــــــة الماضـــى للمستقبل

ماجد مصطفى إبراهيم

قد هذه كلمات عمرها أكثر من عشر سنوات، ظلت كامنة فى عقلى، حية فى كيانى تملؤنى زهواً واعتزازاً حتى جاءت مناسبة فى جلسة مع مجموعة من الزملاء، وتحدثت احداهم عن بحثها للماجستير وموضوعه «المقال الصحفى عند سلامة موسى»... آه أنه رائدى ـ بالمعنى العربى القديم للكلمة ـ الذى طالما أحببته وعشقته وكتمت حبى وعشقى ولم أبح به لأحد ـ سوى تلاميذى الذين أدرس لهم مادة المقال فى مدرجات كلية الألسن.

والآن اسمحى لى أيتها الزميلة الباحثة أن أروى لك طرفاً من قصة قارىء عاشق مع كاتبه المفضل، ربما كان فى ذلك أداء بعض الحق إلى صاحبه:

ففى صيف عام ١٩٨٠ كنت قد انتهيت تواً من امتحان السنة الأولى بالكلية.. فى تلك اللحظة كنت قد عشت سنوات المرحلة الثانوية مع الأدب العربى القديم خاصة الشعر منذ امرىء القيس حتى شوقى وحافظ، ثم ناجى وعلى محمود طه، مروراً بأبى نواس وبشار وأبى تمام والبحترى وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء والشريف الرضى، حتى انتهيت إلى الشابى صاحب «صلوات فى هيكل الحب»، فاستطعت أن أصل إلى كل كتاباته شعراً ونثراً، وتوقفت قليلاً عند أحمد رامى ولم أكن قد قرأت بعد صلاح عبدالصبور وأمل دنقل. أما أنا فقد كتبت شعراً كثيراً ملأ ديواناً ونشر لى د. عبده بدوى فى مجلة «الشعر» وكنت وقتها فى السنة الأولى الثانوية (صيف ١٩٧٧).

واكب ذلك كله عشقى للثلاثة الكبار: طه حسين والمازنى والعقاد، ولم يستطع المنفلوطى استقطابى... وأظلنى العام الدراسى الأول فى الكلية وأنا عائش مع كتابات العقاد وشخصيته الجبارة، وكان للعقاد اهتمام ببعض الشخصيات الفذة من مفكرى الغرب مثل «جيتى»، و«بنيامين فرانكلين» و«شكسبير»، و«برناردشو»، فقد أفرد لكل منهم كتاباً... فى تلك اللحظة التى انتهيت قبلها مباشرة من امتحان السنة الأولى فى الكلية كنت أبحث عن كتاب العقاد عن «برنارد شو» المفكر الأيرلندى التقدمي، الذى سيكون كتاب العقاد عنه ـ بلاشك ـ تحفة أدبية.. ونزلت إلى المكتبات أبحث عن الكتاب، وعلى سور الأزبكية بدأت أسأل عنه فلم أجده،

ولكنى رأيت كتاباً صغيراً عن برنارد شو ولكن ليس من تأليف العقاد، كان الكتاب معروضاً بجوار كتب كثيرة أخرى متنوعة وعليه صورة برنارد شو الشهيرة بلحيته وشاربه، فقلت لنفسى: ما المانع أن أقتنى هذا الكتاب وأقرأه ليكون خلفية قبل قراءتى كتاب العقاد؟... وفعلاً أقدمت على شراء الكتاب الذى لم يكن أنيقاً بحال من الأحوال وطباعته سيئة، وعدت إلى المنزل ووضعته فوق صف الكتب التى أنوى قراءتها، ونسيته بعض الوقت، وبعد أيام قليلة كنت مسافراً إلى قريتنا، فوقع عليه اختيارى ليصحبنى فى سفرى، حتى تلك اللحظة لم أكن قد التفت إلى مؤلف الكتاب... وإن أنس لا أنسى تلك اللحظة وأنا فى الأتوبيس الريفى المنطلق على الطريق الترابى بين الغيطان متجهاً نحو بلدتنا وأنا أقرأ كلمات سلامة موسى عن لقائه الأول ببرنارد شو ثم هـ.ج. ويلز وباقى أعضاء الجمعية الفابية بلندن.

كان المفروض أن اقضى عدة أيام فى بلدتنا، لكن سلامة موسى كان قد تمكن

من عقلى وشغلنى عن كل شئ سواه، فعدت إلى القاهرة فوراً وبدأت البحث عن كتب ذلك الكاتب الذى زلزل كيانى وجعلنى أعيد التفكير فى العالم والكون من جديد. وكان أول ما وقع فى يدى بعد «برنارد شو»، كتابه الفذ الخطير «تربية سلامة موسى» الذى يؤرخ فيه لحياته العقلية بجرأة وجسارة لم أعرفها من قبل. وكانت كل كلمة فى ذلك الكتاب جديدة تماماً على عقلى، لقد اكتشفت فجأة أننى كنت نائماً فأيقظنى سلامة موسى على عالم كنت عائشاً داخله لكن لم أكن رأيته ولا عرفته ولا وعيته، فأصبح لى وعى جديد أو «وجدان» تلك اللفظة التى كان يؤثرها سلامة موسى وتتردد كثيراً فى كتاباته.

لقد استطاع سلامة موسى أن يغير فكرتى عن العالم ويحطم كل الأصنام التى كنت أؤلهها، وتحققت فى كتاباته مقولة «الهدم والبناء»، وكانت ملاحظة طاغية على كتاباته أنها معاصرة جداً وكأنه قد انتهى منها تواً، بل أكثر من ذلك فإنه كان يؤرخ كثيراً للمستقبل وللعالم بعد ثلاثين سنة، حتى توهمت فى بادئ الأمر أنه مازال حياً ورغبت رغبة عارمة فى لقاء ذلك الكاتب العصرى الخطير، وكثيراً ما تخيلت أنى لقيته حقاً وعانقته فرحاً بلقائه ومعلناً له أنى أحد مريديه المخلصين.

عندما انتهيت من رحلتى فى «تربية سلامة موسى» التى لم تستغرق أكثر من ثلاثة أيام وأنا غارق فيها حتى أذنى - حسب تعبير صديقى القديم طه حسين - كان على أن أسافر إلى الاسكندرية مع بعض الأصدقاء حسب اتفاق مسبق. وفى محطة الرمل، وفى شارع صفية زغلول أمام سينما مترو حيث دار ومطابع المستقبل كنت أجمع كل كتب سلامة موسى واملأ بها حقيبتى الهاندباج، أما سعادتى فلم يكن لها حد: «مقدمة السوبرمان» «الاشتراكية»، «حرية الفكر وأبطالها فى التاريخ»، «مقالات ممنوعة»، «الشخصية الناجعة» «اللغة العربية والبلاغة العصرية»، «مختارات سلامة موسى»، «التثقيف الذاتى أو كيف نربى أنفسنا»، «فن الحب والحياة»، «الانسان قمة التطور»، «طريق المجد للشباب»، «مشاعل الطريق للشباب»، «دراسات سيكلوجية»، «أحاديث إلى الشباب»، «عقلى وعقلك»، «هؤلاء علمونى»، «الحب فى التاريخ»، «الأدب الانجليزى الحديث»، «الدنيا بعد ثلاثين عاماً»، «أحلام الفلاسفة».

عدت إلى القاهرة وأنا فى نشوة، ويملؤنى الفخر لأنى اكتشفت سلامة موسى ولم يدلنى عليه أحد، وفى طريق العودة من الاسكندرية كنت اتصفح جريدة الأخبار وفى صفحة أخبار الناس قرأت خبراً صغيراً عن ندوة فى جمعية الشبان المسيحية عن كاتبى المفضل موعدها الليلة! يا للهول! أننى حقاً محظوظ.. ولعلك لا تصدقين إذا عرفت أننا كنا فى شهر رمضان (فى صيف ١٩٨٠).. أفطرت مع أسرتى وارتديت ملابسى بسرعة وذهبت إلى شبرا وفى شارع الترعة البولاقية بدأت أسأل عن جمعية الشبان المسيحية (هكذا دلنى عقلى لعلمى أن شبرا تجمع كبير للأقباط) حتى دلنى شخص على عنوان جمعية الشبان المسيحية فى شارع الجمهورية، وعلى الفور اتجهت إلى هناك وكانت الندوة لم تبدأ بعد، وبدأت الندوة وتحدث فيها، وديع فلسطين، وكامل زهيرى، ود. رءوف سلامة موسى، ومازلت احتفظ بالكتيب الصغير الذى اصدرته الجمعية فى تلك المناسبة.

بدأت رحلتى الكبرى مع سلامة موسى، واستطعت العثور على كتبه الأخرى: «اليوم والغد»، طبع دار الياس وبداخله «نشوء فكرة الله»، «اشهر الخطب ومشاهير الخطباء» طبع دار الهلال، «أسرار النفس»، «ماهى النهضة»، حياتنا بعد الخمسين» فى سلسلة اقرأ، «الأدب للشعب»، «المرأة ليست لعبة الرجل»، «مصر أصل الحضارة» وبالمناسبة: فقد أشار سلامة موسى فى تربيته إلى «صديقه» خالد محمد خالد وهو بلدياته أيضاً، وفهمت تأثر خالد محمد خالد بفكر سلامة موسى وكيف تشابه عنوان «الدين للشعب» مع عنوان «الأدب للشعب».

وإذا كان سلامة موسى قد حرص على ابداء رأيه فى شجاعة وجرأة لا نظير لهما فى أدباء ومفكرى جيله، وحمل عليهم جميعاً حملة شعواء لأنهم يخدرون قراءهم ويغرقونهم فى أحاديث عن عصر المأمون دون أن يلفتوا ضميرهم إلى سوء أحوال أهل بولاق الذين يعيشون تحت مستوى الفقر. وكان يعلن فى جرأة تفضيله لبيرم التونسى على شوقى لأن الأول كان يكتب عن هموم شعبه، ونادراً ما تحدث سلامة موسى عن الأدب العربى القديم سوى مقالة أو اثنتين فى مختاراته احداهما مقارنة بين الشاعرين العظيمين أبى نواس والمتنبى، وكان يقف بالمرصاد لرمزين من رموز الجمود والرجعية الفكرية فى مصر فى ذلك الوقت هما «رشيد رضا»، و«مصطفى صادق الرافعى»، وكان يعيرهما بأنهما ليسا مصريين، وقبلهما «عبد العزيز جاويش» الذى كان يثير الفتنة بين المسلمين والأقباط وبالطبع هاجم «حسن البنا» وجماعة الاخوان المسلمين، وهاجم

الروابط القائمة على الدين وما كان يسمى «الرابطة الشرقية» وهاجم الشاعر الانجليزى الرجعى «كيبلنج» صاحب مقولة «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا»، وقال كلمته المشهورة: أننى أحب الانجليز ولكننى أكره الاستعمار، وهاجم مصطفى كامل وتوجهاته نحو الخلافة العثمانية.

أما الذين حازوا اعجابه فى غير تحفظ فأولهم «شبلى شميل»، ثم «فرح أنطون» صاحب مجلة الجامعة، ثم أحمد لطفى السيد، أما جورجى زيدان فهو الذى نشر له كتابه مقدمة السوبرمان عام ١٩١٠ وكان يوجهه إلى الكياسة فى التعامل مع البيئة الفكرية الجامدة فى ذلك الوقت (ولاشك ان سلامة موسى لم يعمل بنصيحة جورجى زيدان فى يوم من الأيام). وأظن أن سلامة موسى هو الوحيد من أدباء جيله الذى تحدث عن النهاية المأساوية للأديبة الرقيقة «مى زيادة» فى فصل لا ينسى من تربية سلامة موسى.

واذا كان سلامة موسى دائم الهجوم على شخصية «العصامى» من الوجهة الاقتصادية فانه كان - بلا شك - عصامياً من الطراز الأول من الوجهة الثقافية، فقد استطاع ان يثقف نفسه بنفسه بعد خروجه من التعليم الثانوى قبل ان يتمه، وسافر إلى فرنسا فأتقن الفرنسية ثم عرج على انجلترا وكان لقاؤه التاريخى (فكرياً) مع برنارد شو والتحاقه بالجمعية الفابية.

وأنا أزعم أن «اللغة العربية والبلاغة العصرية» من أهم وأعظم ما كتب سلامة موسى ومازلنا فى حاجة إلى الأفكار الثورية التى طرحها فيه، فقد دعا إلى الوصول بالألفاظ إلى أن تكون مثل الأرقام فى دلالتها المحددة على المعنى ونبذ كل الأساليب التى تشوش على وضوح الأفكار، وكان ينعى على اللغة العربية كثرة المترادفات بها وكان دائم الدعوة إلى الأسلوب التلغرافى، وعلى المستوى الشخصى فهو أول من نبهنى أن اللغة قالب الفكر وان الانسان يفكر باللغة وبدون اللغة لا يكون الانسان قادراً على التفكير وضرب مثالاً بأهل أواسط أفريقيا فهم يملكون عقولاً مثلنا ولكنهم عاجزون عن التفكير وإعمال عقولهم لأنهم لا يملكون سوى لغة بدائية.

وقد أخلص سلامة موسى لهم وعمل بما نادى به، فكانت كتاباته عبارة عن أفكار ليست للغة فيها سوى دور واحد فقط هو نقل هذه الأفكار فى أمانة ودقة ومباشرة فلا تجميل ولا تنميق ولا تزويق ولا لعب بالألفاظ وانما انسيال وتدفق ووضوح وسهولة لا مثيل لهم جميعاً فى الأدب العربى الحديث.

اننى فى رحلتى المحمومة وراء كل ما كتب سلامة موسى كنت اقتنى من باعة الكتب القديمة كل ما أجده من أعداد مجلة «الهلال» وبها مقالات سلامة موسى، و«المجلة الجديدة»، و«الكاتب المصرى»، و«الكتاب»... وقد اذهلنى لبعض الوقت ان كبار كتابنا لم يذكروا اسمه فيما كتبوا ولا تحدثوا عن كتبه، اللهم إلا طه حسين العظيم فى الجزء الثالث من «حديث الأربعاء» وكان يعلق على «مختارات سلامة موسى» مع كتاب أخر، ووصف فكره بالخصب والسذاجة وكان طه حسين داهية كبيراً، أما المازنى فلم أقرأ له أى إشارة إلى سلامة موسى أما العقاد فقد ناوش سلامة موسى فى احدى يومياته فى الاخبار واتهمه بأنه يغير أراءه بسرعة فى حين أن العقاد لا يغير رأيه فى أى قضية تعرض لها منذ



بداية حياته الفكرية. أما توفيق الحكيم فقد صدمنى فى حديثه الساخر عن سلامة موسى فى مقال نشره فى كتابه تحديات سنة ٢٠٠٠ بعنوان «صفحة من ذكريات الحضارة والحوار»، وكان سلامة موسى يكتب فى مجلة تصدرها وزارة الشئون الاجتماعية وكان مشرفاً على اصدارها توفيق الحكيم.

واذا كان سلامة موسى قد دعا إلى الكتابة بالحروف اللاتينية وقال كلمته المشهورة: اننا لن ندخل العصر قبل ان نكتب بالحروف اللاتينية فانه كان من أقدم من دعوا إلى ذلك دون ان تتحقق دعوته واذا كان قد اخذ على الحكومة أيام «فاروق» قرارها بتحريم البغاء ورأى فى ذلك ضرراً على الشباب الذى لم يتزوج بعد، واذا كان قد اعلن فى تربيته انه لا يؤمن بالغيبيات وانه يرى محمداً وعيسى وموسى مصلحين اجتماعيين فقط، ودعا لنبذ عادة الدفن وكتب وصيته المشهورة (فى مقالات ممنوعة): «ارجو ان يحرق جثمانى بعد وفاتى»، واذا كان قد حمل حملة شعواء على الأدب العربى قديمه وحديثه، فكل ذلك لا ينال من قيمة سلامة موسى بل يؤكد

انه قمة فكرية شامخة وأحد أعمدة الفكر المصرى الحديث مع طه حسين والعقاد والمازنى وهيكل والحكيم وشوقى وحافظ ولطفى السيد وزكى مبارك وأحمد أمين وأمين الخولى الذى كاد يلقى مصير سلامة موسى من الجحود والنكران لولا بعض تلامذته المخلصين.

وسوف يظهر فكر سلامة موسى جلياً وفعالاً ومؤثراً فى الجيل التالى له مباشرة وأخص اثنين بالذات هما «د. لويس عوض» والأديب العظيم «نجيب محفوظ» الذى يحتاج إلى الوقوف عنده بعض الوقت والغوص فى أعماق إنتاجه الأدبى الثرى العميق، فنجيب محفوظ مثل كل المحبين لا يتكلم كثيراً!

أننى أشبه «سلامة موسى» بصاحب التكية الثرى شديد الثراء الذى أوقف كل أمواله على الناس جميعاً ليأكلوا ويشربوا دون أى مقابل:

«فقد بشمن وما تفنى العناقيد»

فقد كانت كتاباته النموذج الأمثل للسهولة والبساطة والوضوح والعمق والثراء والحيوية الشديدة أيضاً، والسبب فى ذلك - فيما أظن - ان سلامة موسى كان يقوم بدور المعلم كما كان «سقراط» من قبل، وكان سلامة موسى داعية اكبر للعلم وللتفكير العلمى وضد الغيبيات لان الغيبيات بيئة خصبة للتفكير الخرافى الذى هو ضد التفكير العلمى وضد التقدم.

لقد استطاع سلامة موسى استيعاب ثقافة عصره وتمثل أفكاره فى تجربة روحية نادرة النظير، ووهب نفسه وماله مجاهداً وداعياً لهذه الديانة الجديدة ولم يبال فى تأدية رسالته شيئاً ولم يخش احدا (وقد عرف تجربة السجن مع زميليه الشابين فى ذلك الوقت: محمد زكى عبدالقادر ومحمد مندور) وتحمل مسئولية التنوير للعقل المصرى والعربى، وكانت كتاباته دائماً توقظ العقول وتحرك القلوب وتحفز الهمم للاستزادة من بحر المعرفة الذى لا ساحل له والذى من يعرفه لا يسلوه ابدا، او على حد تعبير المتصوفة «من ذاق عرف» ولقد كان طه حسين دقيقاً وذكياً وموفقاً عندما وصف كتاباته بالسذاجة، فسلامة موسى لا يعرف اللف ولا الدوران بل يعرف الخط المستقيم الذى هو اقصر مسافة بين نقطتين تريدان ان تلتقيا فكان مباشراً وبسيطاً وواضحاً لذلك استطاع ان يقلقل العقول ويزلزل الأفكار ويحطم الاصنام تحطيماً وعندما هاجم كل أدباء جيله لم يستطيعوا ان يردوا عليه - كما فعلوا مثلاً مع كاتب رجعى مثل، مصطفى صادق الرافعى - لأنهم كانوا يؤمنون فى أعماقهم بكل كلمة قالها، وقد كان سلامة موسى صاحب دعوة تنويرية كبرى:

١ - كتب عن الاشتراكية ودعا لها فى أوائل هذا القرن.

٢ - كتب عن «أصل الأنواع» لداروين ونظرية النشوء والارتقاء وتبنى هذه الثورة الفكرية الهائلة وكتب عن مقدمة السوبرمان.

٣ - كتب فى علم النفس فى ريادة نادرة ودعا مخلصاً للتخلى عن عاداتنا وعقدنا التى تعوقنا عن «ممارسة الحياة».

٤ - كان جديداً على تماماً أن أقرأ عنده أن الأدب العربى والتاريخ الاسلامى ما هو إلا أدب وتاريخ مكتوب للملوك يمدحهم ويتملقهم ويؤرخ لهم وابتعد تماماً عن الشعب وما كان يسمى «الدهماء». فجعلنى افهم حقائق كثيرة وخطيرة كلما قرأت فى التراث، وازعم أن سلامة موسى ضالع فى توجيه «عبدالحميد يونس» و«رشدى صالح»، و«فاروق خورشيد» و«محمود ذهنى» إلى دراسة الأدب الشعبى. وكان سلامة موسى أول من نبه الشباب إلى أهمية كتاب «الغصن الذهبى» لجيمس فريزر وقيمته الكبرى.

٥ - أما احتفاله بمصر والحضارة المصرية ومقولته ان «مصر أصل الحضارة» فقد أتت ثمارها بعد ذلك عند «د. نعمات أحمد فؤاد» (أعظم كاتبة أنجبتها مصر الحديثة)، وأيضاً عند «جمال حمدان» أحد تلامذة سلامة موسى المخلصين..

ولاشك ان ثورة ٢٣ يوليو تبنت كثيراً من مقولات سلامة موسى عن العلم والدين والاشتراكية والحرية وليست مصادفة أن نجد سلامة موسى يحتفل بمقال كتبه القائمقام (فى ذلك الوقت) «أنورالسادات» ويثبته فى كتابه «الأدب للشعب» فى كثير من الفرح و«التفاؤل»!

ومازلت معتزاً وشديد الاعتزاز بأنى اكتشفت سلامة موسى وحدى ولم يدلنى عليه أحد، ويوم حاولت أن أعرف أحد زملائى بهذا الكاتب العظيم - فقد لاحظت أن سلامة موسى مجهول تماماً لدى الجيل الحالى - فجعنى أنه لم يلتفت إلا إلى صورته الشخصية على ظهر الغلاف وخرج منها بنتيجة «علمية» خطيرة هى أن سلامة موسى يشبه الممثل «محمود المليجى»!! هاها...

ولأنى لم أجد أحداً من المثقفين يذكر هذا التنويرى العظيم مع أنهم جميعاً (بالتعبير البلدى: لحم اكتافهم من خيره) فقد سعدت ايما سعادة لانك خصصت بحثك للماجستير لدراسة فكر وأدب هذا الكاتب العظيم، ولعل بحثك يرد الكثير من الاعتبار له ويكشف لنا عن جديد سلامة موسى الذى مازال خبيئا.

والآن، اسمحى لى ان اتوقف قليلاً عند أحد تلامذته الذين اخلصوا له الحب ولافكاره الولاء والايمان، أقصد «نجيب محفوظ» الكاتب المصرى الذى يقرؤه العالم كله اليوم بعد فوزه بجائزة نوبل العالمية فى الأدب عام ١٩٨٨ ففى البداية كان نجيب محفوظ شديد الاعجاب والهوس بسلامة موسى، ثم تبنى فى انتاجه الروائى العظيم أهم مقولات سلامة موسى الفكرية. وكان سلامة موسى هو الذى نشر أول إنتاج لنجيب محفوظ عن مصر الفرعونية، وعندما أراد نجيب محفوظ ـ فى بطولة فريدة ـ ان يؤرخ للطبقة الوسطى المصرية فى الثلاثية كان عدلى كريم (الذى هو سلامة موسى) ابا روحياً لكمال عبد الجواد (الذى هو نجيب محفوظ نفسه) وعندما قامت ثورة يوليو رأى نجيب محفوظ آماله القديمة فى مجتمع جديد يقوم بناؤه على العدل والحرية قد تحققت بالفعل، وظل صامتاً سبع سنوات كاملة ثم طلع على الناس فجأة بعمله الروائى الرمزى الخطير «أولاد حارتنا» فأثار عليه أصحاب الفكر الرجعى من رجال الأزهر وغيرهم وكاد مشهد محاكمة طه حسين فى العشرينيات يتكرر مع نجيب محفوظ فى أواخر الخمسينيات ولكن الظروف كانت قد تغيرت كثيراً وصارت الدولة ورجال الثورة يتبنون فكراً اشتراكياً مناهضاً لرجال الأزهر، ثم ان نجيب محفوظ داهية عظيم، صحيح أنه صاحب العبارة المشهورة: «عندما اكتب فاننى لا اعبأ بشىء»، غير أنه قادر على تغليف افكاره شديدة الجرأة بثياب روائية رائعة وكانت القضية الأساسية فى «أولاد حارتنا» هى الصراع بين الدين والعلم، هذا الصراع الذى كانت ساحته عصرنا الحديث وبالتحديد بعد ظهور «أصل الأنواع» للعالم الانجليزى تشارلز داروين فى القرن التاسع عشر، وفى أولاد حارتنا اتهم «عرفة» (رمز العلم التجريبى الذى لا يعرف سوى المادة) بقتل «الجبلاوى» (أو الله رمز الغيبيات أو ما وراء المادة)... أليست هذه احدى القضايا الكبرى عند سلامة موسى؟!

ونجيب محفوظ لا ينقل مقولات سلامة موسى مجردة أو مسطحة بل يناقشها ويضيف إليها الكثير فى محاولة جريئة منه لرصد القضايا الفكرية الكبرى المطروحة فى العصر الحديث ويؤرخ لها فى اقتدار فريد، وهذا ـ فيما اظن ـ هو الفارق الجوهرى بين نجيب محفوظ وبين غيره من كتاب جيله والاجيال التى تلته، والذى جعله دائم الحيوية والتجدد والعمق ففى عام ١٩٦٢ ظهرت «دنيا الله» وعنوانها يشير فى وضوح لا يحتمل اللبس إلى موضوع هذه المجموعة الخطيرة، ولعلك قرأت ـ على سبيل المثال ـ «زعبلاوى» وقد جاء فيها على لسان شيخ الحارة (رمز العلم) هذه العبارة عن الشيخ زعبلاوى (رمز الدين): «على اى حال فهو حى لم يمت، ولكن لا مسكن له وهذا هو الخازوق»! ثم تابع نجيب محفوظ انتاجه مستأنفاً المناقشة وراصداً لحيثيات الحكم الرهيب فى «الطريق» عام ١٩٦٤، ثم «الشحاذ» فى ١٩٦٥ ثم اقترب أكثر من صياغة الحكم الحاسم فى «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، حتى انتهى إلى وضع ملحمته الكبرى عن «الحرافيش» فى عام ١٩٧٧ مؤرخاً للبشرية فى كل عصورها فى صياغة معجزة لانجيل جديد، وراصداً لهموم الانسان الاجتماعية والميتافزيقية ومسجلا لاشواقه الدائمة نحو العدالة والحرية،



وما أكثر ضحايا هاتين القيمتين العظميين عند «نجيب محفوظ» انجب تلاميذ المعلم العظيم «سلامة موسى» الذى يمكن ان تنطبق عليه المقولة الشهيرة: «انه كان أمة وحده»، وكان أيضاً أبا ومربياً لانبياء الفكر فى مصر المعاصرة. ومازلت اذكر كلماته فى «تربية سلامة موسى» عن احتفاله بطه حسين ونشره لصورته بالجبة والقفطان فى مجلة «المستقبل» قبيل الحرب الكوكبية الاولى ـ على حد تعبيره ـ وكان طه حسين ـ فى ذلك الوقت ـ شابا ازهريا ثائراً على الأزهر ويمثل لشباب عصره احدى المعجزات. وظل سلامة موسى محتفلا بالشباب وبكل فكر جديد طول حياته العريضة وعلى امتداد انتاجه الضخم.

وبعد، فربما وجدت فى هذه الثرثرة حماساً رومانسياً مبالغاً فيه، وبعيداً عن الأكاديمية الصارمة، ولكن دعينى اتساءل: هل يمكن أن تخلو حياتنا من الحماس أو الرومانسية؟! وفقك الله... وشكراً. ■



نحت للفنان سيد عبده سليم

الإشارات والتنبيهات

٢١٥ مصر ـ الشعرية في اغتصاب أوراق مجهولة ، حامد ابو احمد .
متحف المدينة ، رفعت بهجت . لغة الصورة في السينما المعاصرة ،
زكريا عبد الحميد . غناء الثمانينين ، السماح عبد الله . أغنية للزمن المجروح،
مهدى محمد مصطفى . ألمانيا ـ يوميات فنانة مصرية في المتحف
الألمانية . نازلي مدكور . بريطانيا ـ ثياب الإمبراطور ، فتحى عبد الله .
البحرين حنجرة الغائب ، اسامة خليل . فرنسا ـ
نص حوار مع الروائي ج . لوكليريو . ترجمة : احمد عثمان .

نص

الشعرية في اغتصاب أوراق مجهولة

في رواية عبد الفتاح رزق « اغتصاب اوراق مجهولة » آخر رواية ظهرت له ، وقد صدرت ضمن سلسلة « كتاب اليوم » في القاهرة ، العدد ٣٣٦ لسنة ١٩٩٢ . وهي تعد روايته السابعة ، ضمن أعماله الروائية التي من بينها « حديقة زهران » و« الوليمة » و« يا مولاي كما خلقتني » و« قطة في سوق السمك » . ولعبد الفتاح رزق عشر مجموعات قصصية ، وثلاثة كتب من ادب الرحلات .

وقد شدني إلى رواية « اغتصاب اوراق مجهولة » ما وجدته فيها من إبداع في اللغة ، ومن ثم رايت انها نموذج طيب لمسالة توظيف اللغة توظيفاً جماليا في نص روائي ، ثم إنها تعد أيضا بمثابة نموذج رائع لهذا الاتجاه ، الذي قلنا إنه صار منتشرا وشائعا في الكتابات الادبية هذه الايام وهو ما اطلقنا عليه شعرية (او شاعرية) النص الروائي . وسوف نرى أن عبد الفتاح رزق في هذه الرواية قد عرف كيف يوظف كل المعطيات الجمالية التي عرفت في مجال فن الرواية ، وكان لها دور كبير في تقريب هذا الفن من منطقته الشعرية . ومن ثم فإن اهم جانب ننطلق منه في تحليل هذه الرواية هو جانب اللغة والاسلوب والتقنية ، او ما نطلق عليه شعرية النص ، وذلك لان اللغة والاسلوب في هذه الرواية عنصران مهمان من عناصر تقنيتها وبنائها الفني .

شعريه النص :

تتنوع الاساليب الشعرية في هذ االنص الروائي ، بدءا من اللغة في مستواها المجازي ، وهي ادنى درجات الشعرية لانها يمكن ان تتحقق في اي نص عادي لا يحمل من الشاعرية إلا بعضا من الصور المجازية التي تحقق للاسلوب نوعا من الطرافة والجزالة والقوة . ولكن الشاعرية في نص عبد الفتاح رزق الذي معنا اعمق بكثير من هذا المستوى


عبد الفتاح رزق

المجازي العادي ، فهي تتمثل في اشياء كثيرة ، من بينها اسلوب السرد ، والانتقالات الأسلوبية ، وازدواجية الراوي ، والتاملات ، وإجراء اللغة على لسان كائنات غير بشرية ، وتحويل لغة المخاطب إلى مونولوج ، واستخدام تيار الوعي ، وتحطيم الزمان ، وغير ذلك من وسائل وإجراءات سوف نفصلها في النقاط التالية :

– اللغة في مستواها البلاغي : يقدم لنا عبد الفتاح رزق في هذه الرواية لغة قوية ، تقترب في كثير من الأحيان من اللغة التصويرية الشعرية ، مثال ذلك ما نقرؤه في صفحة ٨٤ على لسان نوال بطلة الرواية « ها هي ذي السفن تروح وتجيء .. في البداية تبدو عملاقة كالجبل .. وفي النهاية تصبح نقطة صغيرة يبتلعها الافق .. ارى نفسي في كل سفينة .. واحمل في حقيبتي باستمرار حبوب مقاومة دوار البحر » . ولو حللنا هذه الجمل بالأدوات البلاغية المعروفة لوجدناها تشتمل على استعارات تصريحية ومكنية ، وتشبيهات بليغة . ونقرا في صفحة ١٢١ (وهذه مجرد امثلة) من مذكرات عباس احد شخصيات الرواية « جلست على احد المقاعد الرخامية اتطلع إلى الموج الذي ينكسر على الرمال في صحوة لا تنتهي ابدا .. وإلى الظلام الذي لا يبدده إلا بقع ضوء في الافق البعيد معلنة عن قوارب الصيد الصغيرة » . والحق ان عبد الفتاح رزق يبدو طوال الرواية ، التي تقع في حوالي ١٤٠ صفحة ، حريصا على ان يقدم للقارىء لغة تخلو من الضعف والتهافت . بل إن هذه اللغة تصل إلى درجة عالية من الشفافية والإعراب عما في أعماق النفس عندما تصير مناجاة بين

الراوية وبين البحر ، حيث تجرى أحداث الرواية فى الاسكندرية . تخبرنا نوال (ص١٣) « قلت لأمواج البحر التى كانت هادئة إننى لأول مرة فى حياتى قلت ما اريد ان اقوله . توالت الأمواج لتستكين على الرمال بجوارى » . وتحدثنا عن البحر (ص ٨٧) فتقول : « حين مات ابى اسرعت إليه قبل أن الجأ لأى إنسان .. قلت له : انت الآن ابى .. لا مست مياهه اقدامى بحنان طاغ .. انسابت دموعى فتوافدت نسائمه لتطير بها من فوق الخدين .. اصبحت أهرب إليه فلا يهرب منى » .

وكما هو واضح فإن البحر فى رواية « اغتصاب أوراق مجهولة » قد تحول إلى كائن حى يفكر ، ويؤنس ، ويحن ويشارك نوال فى آلامها وافراحها ، ويأسو جراحها الكثيرة ، بل إن القارىء يحس كان البحر قد غدا شخصية مهمة من شخصيات الرواية ، له حضور واضح وفعال . وفى الرواية نعثر على كائن آخر هو الكلب يمثل دورا موازيا لدور البحر ، بل إنه يبدو فيلسوفا (وهذا يذكرنا بالحمار فى ادب توفيق الحكيم وادب خوان رامون خمينيث) يفتح ذراعيه لاحتضانها ويتحاور معها باليونانية ، ويصعدان معا جبل « الأوليمب » (انظر ٩٢) ثم إنه محب حقيقى لأنه فيلسوف يتعلق بالجمال الدائم ، والجمال الدائم ليس فى الأجسام .. مكانه المختار فى النفوس . كما أن نوال تحس بأن الكلب اقرب إليها ممن حلولها من البشر تقول (ص ٩٣) : « إنه مثلى لم يعد خائفا من اى شىء ، حتى من الموت .. الموت فناء .. حين يوجد الموت يبطل الخوف منه » .



- شعرية الموقف : ننتقل إلى عنصر آخر من عناصر الشعرية فى هذا النص الروائى ، اعمق بكثير من شعرية اللغة فى مستواها المجازى ، وهو ما نطلق عليه « شعرية الموقف . وهو أمر احسست به وانا اقرا الكثير من المشاهد فى الرواية ، ولنأخذ مثلا له الفقرة التالية التى وردت على لسان نوال ، وهى تتحدث عن إحدى زميلاتها فى مستشفى الأمراض العقلية ، وهى شخصية الناظرة ، التى احيلت إلى المعاش ، فبدت هذه الإحالة كانها تثبيت لها فى منصبها مدى الحياة . وسوف نرى أن القاص قد حول هذا الموقف السلبى إلى موقف إيجابى عندما قالت نوال (ص ٧٦) : « فى اللحظة التى رايت فيها حضرة الناظرة فى صورة اختى آمال لم اكن خاطئة .. كل منهما تترقى يوما بعد آخر .. وضعوا المعاش عقبة فى طريق حضرة الناظرة ولكنها تخطته لتبقى فى منصبها مدى الحياة » . فهذه الفقرة التى احدثت تحولا كاملاً فى الموقف ، لا تختلف فى شىء عن طريقة الشاعر العربى القديم الذى كان يجتهد فى تحويل الموقف السلبى إلى موقف شعرى إيجابى ، فبدلا من أن يكون الحكم ضد المخاطب او الممدوح يتحول بالكامل لصالحه ، على نحو ما نقرا فى الأبيات التالية عن مصلوب ، يفترض أنه فى موقف سلبى عدمى لا مثيل له ، ولكن الشاعر يأبى إلا أن يصبح هذا الموقف فى صالحه ، فيخاطب جثته قائلا :

علوٌ فى الحياة وفى الممات
لحق انت إحدى المعجزات
كأن الناس حولك حين قاموا
وفود نداك فى يوم الصِّلات
... الخ .

وإذا تأملنا فى شعرنا العربى القديم نجد أن هذا الموقف الذى ينطوى على طاقة تأملية جبارة ، وقدرة على صياغة الموقف صياغة شاعرية تدمر مستوى التلقى الأول لدى السامع لتنفذ إليه برأى جديد وفكرة جديدة تتناقض كلية مع ما كان سيستقر فى ذهنه ، نقول إن هذا الموقف يمثل اساسا راسخا من اسس الشعرية فى القصيدة العربية القديمة او فى البيت الشعرى بصفة عامة . ويدخل فى هذا الموقف ما نسميه بحسن التعليل او سرعة البديهة ، وحسن التخلص من المواقف المحرجة . فالمتنبى - على سبيل المثال - عندما يجد ممدوحه عاطلا عن الغنى ، ويريد ان يحسم هذا الأمر لصالحه يقول :

لاتنكرى عطل الكريم من الغنى
فالسيل حرب للمكان العالى

والشاعر الجاهلى يحول موقف الذم إلى موقف مدح عندما يمدح قبيلة أنف الناقة ، وكانوا يستخزون من هذا اللقب ، ولكن الشاعر اطلق بيته قائلا :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم
ومن يساوى بأنف الناقة الذنبا

فصاروا يفخرون بذلك(١) .

وابو تمام ، فى الحكاية المشهورة ، عندما امتدح الخليفة بقوله :

اقدام عمرو فى سماحة حاتم
فى حلم احنف فى ذكاء إياس

برز من الجالسين من يقول له : ما زدت على ان شبّهت امير المؤمنين باجلاف العرب . وكانت بديهة ابى تمام حاضرة ، فارتجل لتوه البيتين التاليين :

لا تنكروا ضربى له من دونه
مثلا شرودا فى الندى والباس
فالله قد ضرب الاقل لنوره
مثلا من المشكاة والنبراس

وبذلك تخلص ابو تمام من الموقف المحرج ، وقلب القضية لصالحه .

وانا ارى فى المشهد الخاص بشخصية الناظرة ، بل فى الفصل او الفصول الخاصة بها او التى تركز عليها ضربا من هذا النوع المتمثل فى تحويل الموقف إلى موقف شاعرى له شروطه الخاصة وظروفه ، واسسه البنائية التى تختلف اختلافا جذريا عن البناء الواقعى . فهذه الشخصية فى الواقع شخصية محطمة ، مستلبة ، قهرها واقعها المؤلم ووصل بها إلى حافة الجنون ، ولو ان عبد الفتاح رزق كان كاتبا تقليديا لعرض لنا هذا الوضع بواقعيته الفجة ، ومستواه السطحى ، لكنه هنا يقدم رواية شعرية ، ومن ثم حول الموقف الواقعى إلى موقف شعرى ، وقدم لنا شخصية ذات ابعاد فكرية وفلسفية لا تختلف كثيرا عن شخصية نوال ، وهى (اى نوال) كما سوف نرى عند تناول شخصيتها بالتفصيل ، دارسة للفلسفة ، وذات موقف فكرى فلسفى .

وكما نرى فإن هذا النوع من الإبداع يتطلب قارئا من نوع خاص ، يقوم بقراءة شاعرية للنص تسبر اغوراه وتسعى إلى الكشف عما فى باطنه . وهذا يذكرنا بالنهج الذى اطلق عليه ريفاتير اسم « القارىء المثالى » ، حيث يرى ان هناك ما يسمى بالاستجابة الذاتية التى تبدا من القارىء وتنتهى بالنص .

نعود إلى الناظرة فنجد فى الفصل رقم ٢٨ (ص ١٢٦) ان لديها مشروعين ، يحلقان كذلك فى فضاء الشعرية وهما الحوار ، والاختيار ، وقد طرح هذان المشروعان على كبير الاطباء فى المستشفى الدكتور المليجى .. ومن ثم يحس القارىء وهو يقرا هذا الفصل انه ليس امام مشروعين كبيرين لاثنتين من نزيلات مستشفى المجانين (نوال والناظرة) ومعهما كبير الأطباء ، وإنما هو امام مشروعين شعريين كبيرين لثلاثة عقول كبيرة ، وهذا هو التحول الذى ادخله الكاتب فى الموقف ، وقلبه من موقف واقعى جنونى إلى موقف شعرى . فالحوار (على نحو ما نقرا فى الرواية ص ١٢٧) شىء عظيم بدونه يصبح كل إنسان فى جزيرة وحده ، يتحدث مع نفسه ولا يسمعه احد ، يتحول إلى كيان مسكين . والاختيار (ص ١٢٨) يقوم على الا يجبر إنسان على شىء دون ان يكون ذلك الشىء هو اختياره .

- اسلوب السرد وتيار الوعى :

لاحظت خلال السنوات الاخيرة ان عددا كبيرا من كتاب القصة والرواية صاروا يجيدون تقنية إدخال تيار الوعى فيما بين الحوار ، وهذه التقنية لها فائدة كبيرة فى انها تكسر رتابة الحوار بمفهومه التقليدى ، وتجعل اسلوب السرد اقرب إلى الشعرية منه إلى النثر بمفهومه السردى العادى . فنحن إزاء استخدام هذه التقنية نجد انفسنا نتعامل مع لغة ادبية تختلف اختلافا كبيرا عن اللغة النمطية Stander . ولا مجال الآن للاستشهاد بالتنظيرات الكثيرة التى برزت فى هذه القضية فى الغرب حول اللغة الأدبية واختلافها عن لغة الكلام العادية[٢] ، ومن ثم نتوقف فقط عند بعض النماذج التى قدمها لنا عبد الفتاح رزق فى هذه الرواية . يقول فى ص ٤٢ (على لسان الراوية بالطبع) :

« قالت لى بامبوزيا مرة فى لحظة من لحظات هدوئها النادرة : حريتى مخنوقة هنا . افكر فى الهرب ! . كلنا حريتنا مخنوقة يا بامبوزيا .. انا اختنقت حريتى قبل ان اجىء إلى هنا .. اختنقت حريتى بعد ان مات ابى ، واختنقت اكثر بعد ان مات ابنى .. ثم اوشكت حريتى ان تلفظ انفاسها بمرور الايام دون ان يحدث اى جديد هنا .. قلت لها بعد تردد : الهرب لن يحل المشكلة ، العالم فى الخارج كله وحوش . فوجئت بها تقول ... الخ » .

وكما نرى فإن هذه الفقرة قد بدات بالحوار « قالت لى » وبلغت الحد الذى توقفنا عنده بالحوار « فوجئت بها تقول » وفيما بينهما انساب تيار وعى الشخصية الراوية يعبر عن المها وحزنها لفقداتها لحريتها ، وقد التقطت الخيط من فقرة وردت فى الحوار هى « حريتى مخنوقة هنا .. افكر فى الهرب » . وهذه الانتقالات من الحوار إلى تيار الوعى ثم إلى الحوار مرة اخرى تنقل اسلوب السرد نقلة شاعرية تباعد بينه وبين السرد بمفهومه التقليدى القديم . وإذا كانت

هذه الظاهرة قد اصبحت شائعة الآن عند كتاب القصة فان هذا يدل على ان القصة العربية قد خطت خطوات كبيرة نحو التلاحم مع الإنتاج القصصى العالمى ومعروف ان فن القصة قدشهد تطورات كبيرة فى اوربا وامريكا خلال هذا القرن العشرين، بما فى ذلك التطور الكبير الذى حدث فى بلدان امريكا اللاتينية منذ اواخر الاربعينيات حتى الآن .

ولان السرد فى هذه الرواية ياتى على لسان المتكلم وهى فى حالتنا راوية تدعى نوال - هى ايضا الشخصية الرئيسية للقصة - فإننا نجد تيار الوعى ينساب بطريقة تلقائية اثناء الحوار ، او أثناء التعليق على موقف ما ، او مشهد من المشاهد ، وكل هذا يؤدى إلى انواع من الانتقالات الأسلوبية التى تحول دون ان يكون السر تقليديا رتيبا .

ولا تقتصر الانتقالات الاسلوبية على تيار الوعى وانسيابه اثناء المشهد الحوارى ، او اثناء التعليق على موقف ما ، وإنما نجد هذه الانتقالات تتم فى احيان كثيرة من خلال الانتقال من مستوى لغوى إلى مستوى لغوى آخر ؛ فالسرد العادى يعقبه جملة تدخل فى إطار تيار الوعى ، ثم نجد جملة اخرى سردية ، ثم ننتقل إلى جملة شعرية محلقة .. وهلم جرا . ولناخذ مثالا على ذلك المشهد التالى ص ٥٩ ، حيث تحدثنا الراوية عن زيارة اخيها صادق لها فى إحدى المرات ، ولن ناخذ الفقرة من بدايتها ، وإنما سوف نكتفى بنهاية منطقة السرد . تقول : « سالته السؤال التقليدى عن الوظيفة التى يتمنى ان يشغلها عندما يكبر . قال فى حماس : « رسَّام » . اعجبتنى إجابته . رجوته ان يحضر معه فى المرة القادمة بعض رسوماته .. سبحان الله .. الحيوان (تقصد اباه البابلى زوج أمها وسوف نتوقف عنده عندما نتناول شخصيات الرواية) يجب فننا حلقة جيدة مبتكرة من حلقات التطور .. عانقنى قبل أن يرحل فتسمَّرت مكانى على خط الاستواء . يغوص طائر النورس إلى عمق البحر ويصعد بلا سمكة فى منقاره . يظل قرص الشمس البرتقالى فى الأفق فلا ينتهى النهار ولا يجىء الليل . يداهمنى اليقين بان هذا هو اول يوم لى هنا .. لا اتعرف على الجدران او المداخل .. اسمع اصواتا قريبة ولا اتبين اصحابها .. من أنتم ؟ .. ولماذا انا هنا ؟ تطول وقفتى فاسعد بانى فى وضع التمثال .. القى بنظراتى إلى بعيد ، ولا أرى شيئا .. ماذا حدث ؟ بعد كل مرة يزورنى فيها صادق اتساءل : هل كان حقا فى زيارتى ؟ » .

فهذه الفقرة - كما نرى - واضحة الدلالة على طبيعة اللغة السردية فى الرواية ، وهى لغة تحاول قدر الإمكان أن تنتقل من المستوى اللغوى العادى للسرد إلى مستوى آخر شاعرى ، ولولا أن عبد الفتاح رزق كاتب كبير متمرس ، لألقت هذه اللغة الشاعرية ظلالا من الغموض على الرواية ، ولكن الكاتب عرف كيف يراوح بين لغة القص التى لا تغفل جانب الحكاية وبين اللغة الشاعرية المحلقة ، وهذا هو الذى حفظ للرواية جانبها التواصلى فصارت شيقة محبَّبة تشد القارىء ، ويحس خلالها بلذة القراءة ، وهو امر يفتقده عند كثيرين ممن يلجأون إلى استخدام تقنيات حداثية واساليب لغوية مدهشة . فالفقرة السابقة - على سبيل المثال - تقدم لنا فى اولها لغة سردية عادية على لسان المتكلم او الأنا السارد ، ثم نفاجأ بجملة تدخل ضمن تيار الوعى هى : « سبحان الله .. الحيوان ينجب فننا .. حلقة جديدة مبتكرة من حلقات التطور » ، ثم تاتى جملة سردية أخرى « عانقنى قبل ان يرحل .. الخ » ، ثم يفاجا المتلقى بنقلة شاعرية عن طائر النورس ، وقرص الشمس البرتقالى ، تعقبها نقلة ميتافيزيقية تاملية يتخللها تساؤلان هما : من انتم ؟ ولماذا انا هنا ؟ ثم تكون نهاية الفصل جملة سردية عادية عن زيارة اخيها صادق . ولا شك ان هذه اللغة القائمة على الانتقالات من مستوى إلى مستوى آخر هى اللغة السائدة فى الرواية ، ومن ثم فإنها تضفى على الرواية كلها لمسة شاعرية تضاف إلى اللمسات الاخرى الكثيرة ، التى تجعل هذه الرواية نمطا من القص يحلق فى فضاء الشعرية .

وقد يأتى الأسلوب مراوحة بين التكلم والخطاب ، والعودة إلى الوراء او ما يسمى بالفلاش باك ، وكل هذا فى إطار من لغة السرد العادية . ونعطى مثالا لذلك من صفحة (٣٤) ونوال تتحدث تحدث عن البابلى زوج امها وعن عماد زوجها وعن آمال اختها . تقول : « حين مات (اى البابلى) مات كل شىء بالنسبة لأمى وبالنسبة لأخى صادق .. قالوا ضرائب قديمة .. وقالوا ديون وتركوهما دون اى مساعدة .. فلماذا كان الاستسلام ؟ انا حذرتك يا عماد وانذرتك .. ولقد اعذر من انذر .. ما كادت امى ترتاح من البابلى حتى بدات متاعبى انا معك . وأنا لن افعل مثلها لانى لست مثلها .. لن اضعف ولن استسلم .. لن يقيدنى عقد زواجك ولن يقيدنى ابنك .. انطلق فى حرية لأصطحب امى على جناح وآمال على الجناح الآخر » . فهذه الفقرة - كما نرى - تبدا بالمتكلم ثم

تنتقل إلى الخطاب مع جملة « أنا حذرتك يا عماد .. الخ » وخلال ذلك ، سواء في التكلم أو الخطاب ، تنتقل الراوية إلى زمن ماض يتعلق بحياة أمها مع البابلي وحياتها هي مع عماد . والحق أن هذا الانتقال من التكلم إلى الخطاب يضفي على الأسلوب كذلك لمسة شاعرية .

الرمز : من العناصر التي تضع الرواية في جو شاعري أيضا استخدام الكاتب للرمز . وهناك شخصية مهمة في الرواية هي « عطيات » ليست إلا رمزا للحضارة بعامة وللحضارة الفرعونية بخاصة . ونبدأ التعرف على عطيات من الفصل الخامس (ص ١٨) فنجدها جميلة ومكتملة في جمال الحضارة الفرعونية واكتمالها ، ولكنها ، مثل الحضارة الفرعونية تطلب في نهاية الفصل المذكور الدفن من أجل انبثاق حضارة من نمط آخر تهتم بالحياة الحاضرة . وقد أعلنت نوال في أول جملة في هذا الفصل انبهارها بجمال عطيات قائلة « سبحان الله .. لم أشهد في حياتي جمالا يفوق جمال عطيات » ثم ربطت بعد ذلك بين هذا الجمال غير العادي وبين الحضارة الفرعونية التي تحلم بعودتها أو انبثاقها من جديد على صورة جديدة فقالت : « هل حلمت بأن يكون جمالها هو الطابع السائد في مملكة الفراعنة الجديدة ؟ » .

وتتأمل نوال في الوضع الحضاري لمصر أيام الفراعنة وتقارنه بالوضع الحالي البائس فتقول : « مصر أخذت دورها المبكر من الحضارة وانتهى كل شيء .. يتقدم العالم ونحن نلتف حول القبور ونحفر في زهو بحثا عن الموتى والتوابيت .. لا .. مجد الفراعنة سيعود مرة ثانية .. وهذه المرة سيعود أكثر قوة .. لا لشيء .. إلا لأن الوضع سينقلب .. كانوا يفعلون كل شيء من أجل الحياة الثانية بعد الموت ، الحياة الأبدية .. وفي المملكة الجديدة سيفعلون كل ما في الحياة الأبدية من أجل الحياة الحاضرة » .

ولأن عطيات رمز للحضارة الفرعونية نجد زميلاتها في النزل يطلقن عليها لقب الملكة . وهي ملكة لا تنسب إلى هذا العالم ، ومن ثم فإنها تستعجل الدفن دائما (انظر ص ٢٧) ، وهي عازفة عن الكلام ، عازفة عن الحياة ، تواقة إلى الموت (ص ٤٤) ، ونوال جاهدة في التعرف على سرها ، ويظل هذا السر ومخفيا طوال الرواية حتى يكشف في نهايتها في الفصل رقم ٣٠ . ولكننا قبل أن نصل إلى هذا السر نتوقف عند الإضاءات التي قدمها الكاتب في فصول سابقة ، وخاصة في الفصل رقم ٩ . فهذا الفصل يقدم لنا نتفا عن أهلها من خلال خطابات ترد إليها منهم . ومن الخطابات نعرف أنها من حي العطارين في الإسكندرية ، وأنها إحدى بنات خمس يؤرق والدهن همُّ زواجهن ، وأن أخواتها يرونها الآن في بعثة بمستشفى الأمراض العقلية بالمعمورة . ونعرف كذلك أن أخواتها الأربع ولدن في توامين ، أما هي فنحس من عبارة وردت على لسان الراوية « نوال » أنها كانت توأماً أيضا ولكن حدث في الأمر شيء . تقول العبارة : « أعدت الأوراق الزرقاء إلى « الملكة » .. ابتسمت ابتسامة واسعة وهي تقبلها ثم تعيدها بحرص بالغ فوق صدرها تحت الرداء . انتهزت الفرصة لأسألها : كلكن توائم .. خمس ؟ وأنت .. أين .. » ثم ينتقل السرد إلى منطقة أخرى ، ومن ثم تظل هذه مجرد إلماعة خاطفة لا تكشف سر الشخصية . حتى نأتي إلى الفصل رقم ٣٠ (ص ١٣٥) فينكشف السر ، إذ نعرف أن الأب والأم لم يكونا ينجبان إلا التوائم .. التوأم الأول ابنتان .. والتوأم الثاني ابنتان أيضا ، وجاء التوأم الثالث ، وكان مختلفا : بنتا وولداً ، البنت عطيات ، والولد مات مختنقا عند الولادة ، وكان الأب والأم يرددان تفاصيل ما حدث أمام البنت وهي تكبر سنة بعد سنة ، فسيطر عليها وهم أنها هي التي كان يجب أن تموت ، لا أن يموت الولد الذي كان ينتظره الجميع .. من هنا سيطر عليها هاجس الموت .

هذا هو الجانب الواقعي في شخصية عطيات « الملكة » ، فائقة الجمال مثل بقية أخواتها ، ولكن الجانب الرمزي - كما أسلفنا - هو الطابع المميز لهذه الشخصية ، فهي رمز حي لحضارة درست ، ولم يبق منها إلا الصخور والأحجار ، ومن ثم فإنها تواقة دائما إلى الموت بل إنها لكثرة تشوقها للموت أخذت صفة أخرى غير صفة « الملكة » تكاد تكون رسمية هي « عاشقة الموت (انظر ص ٩٧) .

ويحدث نوع من التداخل بين شخصية نوال (البطلة الرئيسية في الرواية) وبين شخصية عطيات . فإذا كانت الثانية هي رمز الحضارة الفرعونية المندثرة فإن الأولى هي الباحثة عن انبثاق الحضارة الجديدة . وهي - أي نوال - ترى أنها ليست ابنة لهذا العصر الذي تعيش فيه وإنما هي ابنة العصر الذي تعيش فيه وإنما هي ابنة العصر القادم الذي سوف تظهر فيه الحضارة الجديدة . تقول في صفحة ١٠٢ : « حاربت ، وقاومت ،

وناضلت حتى اتخلص من عيوبكم ، عيوب التخلف والتقليد والكسل والانتظار ، باسم الصبر .. والاستسلام باسم النصيب ، والتحنيط باسم الخلود .. إنكم حتى تحفظون الطعام وتاكلون العفن المخزون تحت الأرض » . وهذه الفقرة تدلنا على أن الحضارة الجديدة التى تحلم بها نوال سوف تكون خلاصا للإنسانية من كل الآفات التى تموج بها الحضارة المعاصرة اى اننا امام مستويين من النقد : نقد خاص يتناول وضعنا الراهن وعيوبه هى التخلف والتقليد والكسل والانتظار والاستسلام ، ونقد عام يتناول الحضارة المعاصرة برمتها مثل اكل الأطعمة المحفوظة واكل العفن المخزون تحت الأرض . ولا ترى نوال حلا لهذه المشكلات إلا بظهور الحضارة الجديدة المنبثقة عن حضارة الفراعنة . « تسالنى عن الحضارة الجديدة ؟ تقول إننا قد سبقنا العالم كله باول حضارة ، وان آثارنا تشهد بذلك .. واقول لك إن مثل هذا الكلام هو الكارثة بعينها .. هو الجرثومة اللعينة .. خطا يا حضرة كبير الأطباء .. إن الحضارة لا تاتى إلا مرة واحدة فى مملكتى الجديدة تتحقق الحضارة ثانية .. ليست مشكلتنا ان نبهر العالم ، فقد بهرناه بما فيه الكفاية .. آن الأوان لأن نبهر انفسنا » (ص ١٠٣) .

وهذا التداخل بين شخصية عطيات بوصفها رمزا للحضارة الفرعونية وتالقها وموتها ، وشخصية نوال الحالمة بعودة الحضارة المذكورة فى ثوب جديد يؤدى إلى إنتاج دلالة رمزية للشخصية ، ولطريقة السرد ، وللمشاهد الروائية مما يضفى على الرواية جوًا من الشاعرية المحلقة .

- الزمان والمكان : نقرا فى صفحة ٨١ على لسان نوال : « العب بالزمن قبل ان يلعب بى .. أعيد ترتيبه على طريقتى الخاصة .. الماضى أولا ، ويأتى بعده المستقبل .. اما الحاضر فياتى فى المرتبة الثالثة .. لو فعل كل الناس ذلك لارتاحوا كثيرا » ، وهذا ما فعله المؤلف نفسه فقد كسر ترتيب الزمان بمفهومه التقليدى ، وقدم لنا رواية تبحث فى منطقة الحلم (أى المستقبل) اكثر مما تبحث فى الواقع ، وتعيش الحاضر ، ولكن بروح تتطلع إلى المستقبل . وحياة نوال نفسها تمضى على نفس الوتيرة ، فهى الآن إحدى نزيلات مستشفى الأمراض العقلية بالاسكندرية ، وهذه هى حياتها الواقعية ، اما حياتها الحقيقية فموزعة بين زمانين يفصل بينهما الزمن الحاضر ، وهما زمن ماض مؤلم مؤرق ويمثل همًا قاسيا لا تستطيع الفكاك عنه او الفرار منه ، وزمان مستقبل تحلم فيه بوضع افضل ليس لها فحسب وإنما للإنسانية جمعاء . وصنيعها هذا او صنيع الكاتب فى هذه المسالة يذكرنى بكتاب ضخم للروائى الناقد البيروانى ماريو بارجس يوسا عن الكاتب الكولومبى الشهير جابرييل جارثيا ماركيز عنوانه « جارثيا ماركيز - قصة متمرد[٣] » ، وتقوم فكرة الكتاب الاساسية على ان الكاتب يحاول دائما أن يضع عالما يخلو من المآس والشرور التى يزخربها العالم الدنيوى الواقعى ، اى ان الفن نوع من التصحيح المثالى للواقع . وهذه الرؤية تنقلنا دائما إلى نمط من الرؤية الميتافيزيقية للواقع . فالعالم ملء بالشرور ، ملء بالمآسى ، ولولا ذلك لتبوات نوال بعلمها وفلسفتها مكانة رفيعة فى المجتمع ، ولكان من المستحيل ان ينتهى بها

المطاف إلى مستشفى الأمراض العقلية . وهذا التفسير الميتافيزيقى لأحداث الرواية ، لا يعنى استبعاد التفسيرات الأخرى التى تستخلص النتائج من المقدمات . وهذه المقدمات تتمثل فى الماضى الاليم الذى عاشته نوال ، وظروفها الاجتماعية الصعبة ، حيث فرضت عليها الحياة ان تعيش طفولة تعسة فى كنف زوج ام متخلف ، جلف ، هو البابلى (وهو موضوع سوف نتناوله بالتفصيل فيما بعد) ثم كان حظها من الزواج على نفس القدر من السوء ، اى أن الحياة قد ضنت عليها بطفولة سعيدة ، كما ضنت عليها بحياة زوجية سعيدة ، ومن ثم صارت هذه المرحلة الماضية من حياتها مرحلة ثقيلة مؤلمة ، تمثل هاجسا مستمرا فى حياتها الواقعية الآنية ، التى ليست إلا نتيجة منطقية لحياتها الماضية . ومن ثم يكون المستقبل هو المخلص الوحيد من تلك الآلام الماضية والقهر الآنى .

وإذا كانت ديمومة هذا العالم محدودة بالحاضر - كما يقول ابن حزم الأندلسى - والحاضر ليس سوى نقطة تفصل لا نهاتين من الزمان ، فإن الماضى والمستقبل لا وجود لهما إيضا لو لم يكونا[٤] . وفيما يتعلق ببطلة قصتنا « نوال » فإن الماضى بالنسبة لها قد كان ، وكان مؤلما ومبهظا ومن ثم فإنه اكثر الأشياء حضورا فى حياتها الحاضرة ؛ تتذكر دائما كل ماحدث لها فى طفولتها إبان عيشها مع امها وزوج امها ، وتتذكر ما حدث لها مع زوجها عماد ، وكيف كانت الفروق شاسعة بينها وبينه ، وكيف قبلته لمجرد الخروج من ذلك الجحيم الذى كانت تعيش فيه ، وتتذكر حبها الوحيد لعباس ، وكيف انه لم يبادلها حبا بحب بل إنه صعد فى مجال الصحافة بالمذكرات التى اخذها منها ، وهناك

ابنها عادل الذى لم تره منذ ان دخلت المستشفى ، وغير ذلك من احداث مؤلمة لا تفارق ذاكرتها فى اى لحظة ، اما المستقبل فهو الزمن الذى لم يكن بعد ومن ثم فإنه مجرد حلم .

ومثلما تعيش نوال موزعة بين ماض اليم ، وحاضر تعيش ، ومستقبل لا يزيد على كونه حلما ، نجد الكاتب يستخدم تقنية تكسر الترتيب الزمنى ، فتارة نعيش ، فى الرواية ، مع الحلم ، وتارة يشدنا إلى الماضى ، وتارة يركز على اللحظة الحاضرة ، وكل هذا يتم بالتوازى مع نقلات مكانية من نفس النوع ، بدون ترتيب او تدرج ، وإنما هى نقلات لا يبررها إلا البناء الفنى المحكم الذى إن دل فإنما يدل على ان عبد الفتاح رزق كاتب يعرف جيدا اصول صنعته

(١) من يرد تفصيلا اكثر حامد ابو احمد لهذه القصة فليرجع إلى كتاب العمدة لابن رشيق القيروانى او اى كتاب آخر من الكتب الادبية التراثية .

(٢) انظر فى ذلك كتاب « نظرية اللغة الادبية » لخوسيه ماريسا بوثويلو إيفانكوس ، ترجمة د . حامد أبو احمد ، ونشر مكتبة غريب بالقاهرة ، عام ١٩٩٢ م .

(٣) نشر هذا الكتاب فى برشلونة بإسبانيا عام ١٩٧١ ، ويقع فى حوالى ٦٥٠ صفحة من القطع المتوسط ، ولم تصدر منه طبعة ثانية حتى الآن بسبب جفوة حدثت بين الكاتبين الكبيرين .

(٤) وردت هذه الفقرة المأخوذة عن ابن حزم الأندلسى فى كتاب « مجنون إلسا » للويس اراجون ، ترجمة د . سامى الجندى ، دار الكلمة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٣ ص١٨٥ .

حامد أبو أحمد

متحف المدينة

فإنها تسبح فى نور جمالى لا ينطفىء ولا يخمد ، وما الظلام والظلال إلا زبد البحر العابر ، فقد جاء الإسكندر وراء الضوء والنورس ، منذ ٢٣٢٣ عاماً ــ وضع الإسكندر المقدونى اساس المدينة وحرر ميلادها فى الخامس والعشرين من شهر طوبة سنة ٣٣١ ق . م ــ بيضاء كانت المدينة الرخامية ، اراد « دينوكراتيس » مهندسها ان تكون على الطراز اليونانى ، شوارع مستقيمة متقاطعة ، مدينة شطرنجية الطابع ، لقد كان الانتصار ينتهى هنا .. هذا عن الضوء ، اما عن الصدى فإن الاذن لا تخطئه ، فهو يتردد فى الفضاء المسرحى للمدينة ، لعله الخواجة كفافيس او الشيخ سيد درويش او عمنا بيرم التونسى ، فالصوت لا يفنى ولايخلق من عدم ، هى مدينة للتواصل ، فهناك تحت الاسفلت وعلى بعد من ستة إلى سبعة امتار فقط ، مدينة اخرى ، اشعر بانها سوف تنبعث وتصبح عاشت الحرية ، فالحقيقة لنه يمكن القول بان الاسكندرية لم تكن ضمن النسيج المصرى منذ نشاتها « فالاسكندرية فى العصر اليونانى الرومانى لم تكن كما هى الآن جزءاً من مصر بل كانت على حد تعبير اللاتين Alex-andrea ad Aegptum اى الاسكندرية المجاورة لمصر »[1] فهى مملكة هلنيستية دون مدن مصر الاخرى ، بطبيعتها المعمارية المتحققة دوماً وخصوصيتها الاجتماعية المتحررة وبتلقائيتها الشعبية .

.. الواقع ان هذا ما اشارته فى نفس نشاطات المدينة المتوالية ، مهرجان للسينما ، ومهرجان سياحى لسكندريات العالم ، وياتى الاحتفال الثقافى العالمى بمرور مئة عام على إنشاء المتحف اليونانى الرومانى (١٨٩١ - ١٩٩٢) ، ليؤكد انبعاث الدور الرائد للمدينة التى نعشقها ، لانها تحب الحياة ، والسلام ، وسط كل ضجيج الاحداث من حولها ، فهى خط الدفاع الاول عن الجمال والحق والخير ، ومن غير الاسكندرية يستحق الحياة ؟؟ وصدر بهذه المناسبة كتيب بملخصات اوراق البحوث العلمية للمؤتمر العالمى الذى انعقد بهذه المناسبة ، بقاعة المؤتمرات بالشاطبى حول الاسكندرية والعالم الهلينستى الرومانى ، والتى قدمها باحثون امريكيون وأوروبيون خاصة من إيطاليا التى شارك فيها معهد الاركيولوجيا التابع لجامعة باليرمو بنصيب وافر من الابحاث ، ومصريون خاصة كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ، كما شارك متخصصون من المتاحف الدولية .

وتحت عنوان « تاريخ المتحف اليونانى - الرومانى (١٨٩١ - ١٩٩٢) الإنشاء - الإضافات التجديدات » ، كتبت السيدة/درية سعيد مدير عام المتحف - المحتفى به - تقول « إن الخديو عباس حلمى الثانى قام بافتتاح المتحف وكان يحتوى فى ذلك الحين على إحدى عشرة غرفة فقط ، وزاد عددهم إلى ثلاثة وعشرين غرفة عام ١٩٨٣ ،

اضيف إليها جناح جديد ، اهدته محافظة الاسكندرية للمتحف ، حيث امكن ولأول مرة عرض المجموعة الكاملة للعملات الأثرية ، التى تغطى حقبة زمنية كبيرة جدا كما قامت هيئة الآثار المصرية بعمل تجديد شامل للمتحف ، وإعادة ترتيب المجموعات زمنيا وكذلك قسماً للفخاريات والنحاسيات ، وقسم آخر للآثار القبطية التى تحتوى على معروضات معمارية ونحتية وفخارية ، وقد شارك فى أعمال المتحف مواطنو الاسكندرية وبعض اليونانيين والإيطاليين المقيمين بالمدينة .

.. كيف يحقق الأزميل كل هذا الجمال ؟؟

سؤال لا تملك إلا ان ترده وانت تسير فى طرقات وحجرات المتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية ، حيث تُبهرك براعة الفنان السكندرى المثال فى إظهار الفرق بين جلد القدم وجلد الحذاء (الصندل اليونانى) كيف يتحقق هذا الإحساس وكيف أن ثنية ركبة فينوس (أفروديت) إلهة الجمال ، تنفذ من خلال ثوبها الرخامى ؟! إنه الفنان السكندرى فى العصر الهلينستى ، الذى تميز عن مدرسة رودس وانطاكية ، وتاثر بالفنان المثال « سكوباس » و « لبسيوس » فنان الاسكندر الأكبر و« ارانوس » واضع تمثال هوميروس الشاعر الاغريقى الضرير ، حتى ان إبداعات هذه المدرسة وصلت حتى الهند وتاثر بها الفنان البوذى .. إنه الأزميل والفنان وروح العصر .

افروديت خائنة !!

.. وبنفس المناسبة ، القيت محاضرة هامة فى جمعية الموسيقى بالاسكندرية (الكونسير) ، القاها الدكتور لطفى عبد



لطفى عبد الوهاب يحيى

الوهاب رئيس قسم الحضارة اليونانية الرومانية ووكيل كلية الآداب سابقاً ، والذى ترجم من قبل للمسرح اليونانى مسرحية « برلمان النساء » لارسطوفانيس ، والذى قدم عرضاً بالصور للمراحل الثلاث التى مر بها الفن فى المجتمع اليونانى والمرحلة الأولى : هى المرحلة التكوينية ، حيث تاثر بالفن المصرى ، تاثرا كبيرا فقد انتقلت المؤثرات الفنية ، من الفن المصرى وهو الأقدم بحوالى ثلاثة آلاف سنة ، والذى كان فى اعلى مراحل نضجه وازدهاره خاصة فن النحت والعمارة ويظهر جلياً فى تشابه العمود الفرعونى والعمود اليونانى والمرحلة الثانية : وهى مرحلة القرن ٥ ق . م . وكانت اثينا كبرى بلاد اليونان تمر بفترة ازدهار ، حيث تقوم الدولة على حماية الفرد وتوفير جميع احتياجاته الاقتصادية والاجتماعية ويشارك المواطن الأثينى فى الديمقراطية فقد كان لأى مواطن اثينى الحق ان يقف فى المؤتمر الشعبى ويقدم اى اقتراح ، وكانت هناك علاقة مثالية بين الفرد والدولة . ويظهر ذلك فى الفن اليونانى فتجد تمثال « افروديت » رائع الجمال والتناسق وتمثال « رامى القرص » إنهما يعبران عن مثالية الفن فى ذلك القرن . وفى القرن الرابع ق . م وهو قرن ضياع اثينا . حيث هزيمة إسبرطة ٤٠٤ ق.م وتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت القاعدة الشعبية فقراً والاغنياء زادوا غنى ، وانتشرت الروح الفردية وبدأ الفن ينتكس ويتاثر حتى إنهم صنعوا تماثيل الحياة اليومية الخالية من اى روح فنية او قيمة . تجدون تمثال افروديت خارجة من حمامها الصباحى !! .

ويُنبهنا المحاضر بعد ذلك إلى ان هناك خلافا يصل إلى حد النقيض ، بين آلهة الشرق وآلهة اليونان : ففى الشرق الآلهة تصنع كل شىء ، حيث صورت كقيمة تتصف بها الآلهة ، ويبحثون عن كائن حيوانى يجدون فيه صورة هذه القيمة ، فالإله « حورس » مثلاً يرى كل شىء فى المملكة المصرية ، ووجدوا الصقر يتمتع ببصر قوى فيصبح الإله حورس جسم إنسان وراس صقر ، و« النيل » وهو رمز الخصوبة والثور هو اكثر الحيوانات خصوبة فيصبح الثور « حابى » إله الخصب عند الفراعنة وهكذا . اما اليونان فهى شىء مختلف فهى بلاد فقيرة ، اربع اخماس سطح بلاد اليونان ارض وعرة ، الآلهة قريبة جداً من البشر ، الآلهة تسرق وتكذب وتخدع ، حتى « هيرا » زوجة « زيوس » كبير الآلهة ورب الأرباب ، حادة اللسان و« زيوس » له عشيقات من الآلهة ومن البشر . وكان احياناً يمارس الشذوذ الجنسى ، وهناك تمثال لهذه العلاقة !!

حتى ان « افروديت » لها جولات فى العشق ، وكانت تحب الإله « اريس » إله الحرب ، وزوجها وكان إله الحدادة قد صنع لها قفصاً من الحديد ، وتمكن من ضبطها داخله هى وعشيقها فى حالة تلبس !!

ثم تعرّض د. لطفى عبد الوهاب لعناية اليونان بجسم الإنسان وليونته وحركته فيما كان المصريون يصورون الإنسان واقفاً منضبطا جداً . ذلك لأن المصرى لا ينحت التمثال من أجل الحياة الدنيا ، بل من أجل الحياة الخالدة ، من أجل الحياة الأبدية ، التى يرغب أن تكون جميلة ، ويكتب التعاويذ تحت التمثال حتى يتحقق ذلك فى النهاية ، والملوك كانوا يرتدون فى حياتهم أفخر الملابس ولكنهم لا يستطيعون أن يتفاخروا فى حضرة الإله ، فنجد تمثال رمسيس الثانى عارى الصدر مثل الرعية تماماً ، بينما كان الإنسان هو المحور فى الفن اليونانى . وبعد ذلك امتد حبل التعليقات والمداخلات .

.. الاسكندرية مدينة تبحث عن سر حائر ، تنظر بعيون صافية للبحر وللسماء ، لعلها تنظر إلى قرن جديد فى احتفالية متواصلة الإيقاع شديدة الثراء ، بحوث ومهرجانات ومؤتمرات وتعقيبات توفر شرط الإبداع وتدعم حضارة المدينة ضد عمليات التزييف المستمرة وضد عمليات إعادة صباها بالوسائل المزيفة .

ترى هل ستعود مدينة الضوء والصدى سيدة للعالم ؟؟ ■

رفعت بهجت

المراجع :

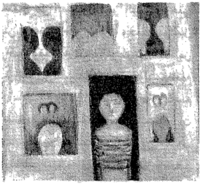
١ - لطفى عبد الوهاب وآخرون ، تاريخ الاسكندرية منذ اقدم العصور ، محافظة الاسكندرية ١٩٦٣ .

لغة الصورة : فى السينما المعاصرة

فبعد فترة ركود نسبية فيما يتعلق بترجمة امهات الكتب السينمائية إلى اللغة العربية ناهيك عن ملاحقة الإصدارات الجديدة فى هذا المجال ها هى قد عادت حركة ترجمة الكتب السينمائية فى مصر للنشاط مرة أخرى فى السنوات الأخيرة ضمن ما يعرف بسلسلة الألف كتاب - الثانى - التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.حيث تمت ترجمة تسعة كتب تحت عنوان - الكتاب السينمائى - بها . بإشراف الناقد والمخرج التسجيلى الكبير هاشم النحاس . وهو ما يستحق الإشادة والتنويه بداية . قبل أن نقدم فى السطور التالية عرضا موجزا لأحدث الكتب السينمائية التى تمت ترجمتها ضمن هذه السلسلة المشار إليها سالفا . وهو بعنوان (لغة الصورة .. فى السينما المعاصرة) لمؤلفه - روى آرمز - ومن ترجمة سعيد عبد المحسن . هذا وقد تم نشر بعض فصول هذا الكتاب قبل إصداره ضمن النشرة الأسبوعية لنادى السينما بالقاهرة تحت عنوان آخر وهو (الصورة الملتبسة) وهو ما يقودنا إلى المأخذ الرئيسى الذى كان يتعين على مترجم هذا الكتاب فضلا عن المشرف على هذه السلسلة السينمائية تلافيه والخاص بعدم إثبات العنوان الأصلى للكتاب بلغته الأصلية أو الأجنبية ضمن هذه الترجمة العربية للكتاب خاصة فى حالة تحوير أو تعديل العنوان الأصلى كما حدث . إضافة بالطبع إلى عدم العناية أيضا بإثبات التاريخ الذى تم فيه صدور هذا الكتاب بلغته الأجنبية . عموما يمكن لنا إستنتاج التاريخ التقريبى لصدور كتاب (الصورة الملتبسة) - وهو على الأرجح العنوان الأصلى لهذا الكتاب - فى كونه صدر بلغته الأصلية فى النصف الأول من السبعينيات . وذلك استنادا لجملة أشياء فى مقدمتها بالطبع تواريخ إنتاج الأفلام التى شكلت منذ خمسينيات هذا القرن .. الاتجاه الحداثى فى السينما فى العقدين الأخيرين .. والذى أصبح جزءا عاديا من السينما فى أوربا الغربية والشرقية والولايات المتحدة ..) على حد قول روى آرمز - وسنحاول فى السطور التالية أن نقدم عرضا موجزا أو قراءة سريعة لأهم الموضوعات والعناوين الرئيسية التى شكلت فصول هذا الكتاب التى وصلت لعشرين فصلا وتوزعت على خمسة أبواب أو أقسام رئيسية وذلك عبر العناوين التالية :

١ - مدخل : وهو العنوان الذى تصدر الباب الأول والذى اشتمل على الفصل الأول أيضا والذى خصصه - روى آرمز - كما وضح من العنوان كمدخل لدراسته الأفلام - سينما الحداثة - وهى موضوع كتابه الرئيسى . تلك السينما التى أدارت ظهرها للماضى عندما رفضت الأخذ بالوصفة الشائعة والتقليدية سواء لأفلام السينما

الهوليودية أو غيرها من الأفلام الخاصة - بالسينما التقليدية التى ترتكز بالأساس على السرد القصصى المتسق من حيث تسلسل احداثه او شخصياته المحددة بدقة - فى ابعادها المختلفة (النفسية والاجتماعية والاقتصادية .. إلخ - فضلا عن تجنب مثل هذا السرد التقليدى لكل ما يربك المتفرج سواء فى النقلات الزمانية او المكانية بالافلام او سواء بالبعد عن الفانتازيا .. الخ تلك السمات التى تشكل المعالم البارزة للسينما التقليدية بمختلف اساليبها والتى تمثل ايضا فى احد جوانبها تجسيد لقواعد السرد التى استقرت فى القرن التاسع عشر . بينما تمثل افلام سينما الحداثة تجسيدا اقرب لحقائق قرننا العشرين فى رفضها لكل ما سبق فى تعمد مثلا إلى تفتيت مجرى القصة والحدث السينمائيين فضلا عن إخلالها بتسلسله واتساقه . وهى بقدر ما تقدم فى بعض افلامها تسجيلا للحياة من الخارج بقدر ما تقدم فى افلام أخرى تسجيلا للخيال بكل تعقيداته وخباياه . وحيث تتراوح افلامها بين الترجمة الذاتية لمخرجيها جنبا إلى جنب مع الأفلام التى تخلو من الصبغة الشخصية لصانعيها فافلام الحداثة السينمائية بقدر ما تعنى بالتلقائية والارتجال فهى تحفل ايضا بالصنعة السينمائية وثراء الشكل الفنى سواء نظامها المرئى المركب او الصوتى المعقد . وهى بكل هذا كثيرا ما تستنفر المشاهدين وتستثير عداءهم أحيانا بتحديها للمسلمات الثابتة فى الفن . ولكنها بالرغم من كل ذلك لم تتجرد تماما من الصبغة القصصية ولكن قصصها تستعصى على التلخيص دائماً . حيث يبدو - الالتباس فيها امرا واقعا - سواء فى الشكل



الفنى أو فى طريقة السرد .

وفى نهاية هذا الباب الاول من كتاب - روى آرمز - يؤكد على مسالتين هما :

أ - أن افلام سينما الحداثة هذه برغم كونها تمثل سينما الاقلية او النخبة من الجمهور إلا انها فى نفس الوقت جزء لا يتجزأ من النظام التقليدى للإنتاج والتوزيع والعرض شانها فى ذلك شان الافلام الاخرى التى تتحقق الغاية من وجودها بعرضها على جمهور المتفرجين فى دور السينما العادية .

ب - أن الكثير من افكار سينما الحداثة هذه كان يشيع فى الفنون الأخرى على اختلافها فى الخمسين عاما التى مضت فضلا عن أن بعضها تحقق فى بضعة افلام تنتمى للمرحلة الاولى من نشأة السينما بالأخص فى عهدها الصامت فى عشرينيات هذا القرن . وحيث لم تملك السينما فى هذا الوقت المبكر من نشاتها ولم يكن مضى على اختراعها اكثر من ربع قرن رصيداً من التراث التقليدى - كما هو الحال فى الفنون الأخرى - يتيح لها ان تثور عليه ولهذا لم تتهيا الظروف لظهور افلام الحداثة السينمائية بالشكل الحقيقى المستقل إلا فى الخمسينيات .

٢ - الجذور : فى هذا الباب الثانى والذى تضمن سبعة فصول من الكتاب (من الفصل الثانى وحتى الثامن) يعرض - روى آرمز - للعديد من الافلام ومخرجيها الذين يشكلون فى رايه - الجذور - والارهاصات الاولى للحداثة السينمائية قبل تبلورها بالكامل فى اعمال المخرجين الذين سيتناولهم بالدراسة فى الفصول اللاحقة بعد ذلك وتجدر الإشارة هنا إلى انه استند للتقسيم والتصنيف - العمرى - اى لتواريخ ميلادهم فى دراسته وتقسيمه لكل مجموعة من مجموعات المخرجين الذين يعرض لهم بالكتاب . فبالنسبة للمجموعة الاولى التى تمثل - الجذور - او حلقة الوصل بالماضى لكونهم اكتسبوا الكثير من خبرتهم عبر اشكال السينما التقليدية سنجد انهم ولدوا فى الفترة من عام ١٩٠٠ وحتى ١٩١٨ فالمخرج الاسبانى (لويس بونويل) - توفى عام ٨٣ - تتمثل إضافته لتيار الحداثة فى قدرته على وضع الأفكار السريالية فى قالب قصصى لا يخلو من التعقيد بالطبع حيث تمتزج فى افلامه الأحداث بالاحلام والتخيلات بالرؤى . أما المخرج الفرنسى (جان بيير ملفيل) - توفى عام ٧٣ - سنجد ان افلامه تعنى بالإشارة إلى الغموض واللبس الذى تنطوى عليه مظاهر الاشياء وبالرغم من حرصه على الوصول للجمهور الواسع والنجاح التجارى لافلامه إلا ان هذه الأفلام تحمل قدرا من التجريب كتحويره للاشكال والموضوعات النمطية لافلام العصابات والمطاردات بإخضاعها لتفسيرات جديدة ومعاصرة عبر أسلوب يرتفع بالحدث إلى مستوى الاسطورة الخالصة . اما (مايكل انجلو انطونيونى) الإيطالى فيعد فيلمه - تكبير الصورة - عام ٦٦ (عرض فى القاهرة فى

اواخر الستينيات باسم تجارى هو انفجار) احد الأمثلة الجيدة لسينما الحداثة لكون سرده السينمائى يطرح الكثير من الأسئلة بقدر ما يقدم بعض الاجوبة وحيث تقترب الصورة السينمائية فيه من التجربة الذاتية فضلا عن ان قصته تتطابق مع طريقة تفكيرنا اللا شعورى اكثر من تطابقها مع قواعد الدراما التقليدية . اما (جاك تاتى) الفرنسى فقد استطاع ان يتخذ انماطا من السرد تعكس منهجه الذى يرتكز على الملاحظة المباشرة للناس مع حياتهم اليومية العامة ولهذا فشخصيات افلامه تتحرك فى توافق مع إيقاعات الحياة الطبيعية اكثر مما تتوافق مع متطلبات تركيب درامى مفروض عليها . وبالنسبة (لروبير بريسون) الفرنسى فاهم ما يميز حداثة السرد السينمائى لديه يكمن فى ربطه للأحداث والأنماط الخيالية بعالم الحياة اليومية وهو ما يكسب افلامه بعضا من الغموض والالتباس عبر تفكيكه ايضا للتسلسل الزمنى لأحداثها . أما السويدى (إنجمار برجمان) فتكمن مساهمته الحداثية فى افلامه ذات الطابع الشخصى التى تفصح عن رؤية الفنان السينمائى . ويرى - روى آرمز - انه بالرغم من ظهور العديد من الافلام الأوربية ذات الطابع الشخصى منذ الستينيات إلا ان اغلبها لا علاقة له بتيار الحداثة بسبب بموقفها من عالم الواقع تحديدا والذى يبدو اقرب إلى موقف اليقين منه إلى موقف التساؤل - او الالتباس - كما فى افلام الحداثة السينمائية .

٣ - ضروب من المزج : تحت هذا العنوان يستهل المؤلف الباب الثالث والذى اشتمل على الفصول (من التاسع وحتى الرابع عشر) من كتابه . وحيث يواصل دراسته وتحليله لافلام المجموعة التالية من تيار الحداثة السينمائية والذين ولد معظمهم بين عامى ٢١ و١٩٢٣ والذين شرعوا فى تقديم اعمالهم السينمائية منذ الستينيات وما يجمعهم هو سعيهم لتطوير اسلوب سينمائى يستند إلى ذاتية الفنان ويحفل بضروب جديدة من المزج بين الماضى والحاضر وبين الواقعى والخيالى فضلا عن محاولاتهم لتقديم نوع من إعادة التفسير للسرد السينمائى التقليدى جنبا إلى جنب مع إعادة تفسيرهم لموضوعات كالتاريخ او الأسطورة على سبيل المثال فى افلامهم وباسلوب سينمائى متفرد . ففى افلام المخرج الفرنسى (آلان رينيه) سنجد ان عملية تامل موضوع الزمن والذاكرة من خلال تناوله السينمائى الذى يعنى بالمزج بين الأزمنة المختلفة كما فى افلام (هيروشيما حبى) و(العام الماضى فى مارينباد) مثلا هو ما يربط أفلام هذا المخرج باهم الاسس التى تقوم عليها الحداثة السينمائية بوصفها احد إنعكاسات التكنولوجيا الجديدة لقرننا العشرين والتى من اهم سماتها الربط بين الاضداد وإلغاء حدود الزمان والمكان . اما نظيره الفرنسى ايضا (آلان روب جرييه) فاهم خاصية تميز افلامه هى تلاشى الحدود الواضحة التى تفصل بين الواقع والخيال فضلا عن ان الزمن فى افلامه يعرض علينا الحاضر على الدوام فهو فى فيلمه (القطار السريع عبر أوربا) عام ٦٧ يعرض علينا قصة فى دور التشكل ولا تكف عن نسج خيوطها طوال الفيلم من خلال شخصياته الثلاث التى تستقل احد القطارات ثم تشرع فى كتابة او وضع سيناريو لاحد الافلام احداثه هى نفسخها جزء من احداث الفيلم الذى نشاهده . اما (ميكلوش يانشو) المجرى بمساهمته فى تشكيل العلاقة الجديدة بين جمهور المشاهدين - كاحد ابرز دعائم تيار الحداثة ومحاولاتها لجعل مشاركة المتفرج إيجابية - والأفلام بحملهم على إعادة التفكير والبحث فيما تقدمه افلامه من احداث وافكار . وبالنسبة (لبيير باولو بازولينى) الإيطالى فإن مقدرته على التوليف بين مواد متنوعة كتاريخ الحياة البدائية والاساطير جنبا إلى جنب مع القضايا المعاصرة هذه المقدرة هى مفتاح الثراء واللبس فى الصورة السينمائية عند هذا المخرج . اما (فاليريان بورفشيك) البولندى والذى تحول من إخراج افلام الرسوم المتحركة إلى الافلام الروائية وكان مجددا فى كلا النوعين . فاحداث افلامه يتم تجزئتها بصورة يصعب معها تخيل وجود بناء درامى متماسك لها فضلا عن اسلوبه الذى يجنح للجمع بين المفارقات فى محاولاته لطرح وجهات نظر جديدة فى السلوك الإنسانى .

٤ - ألوان من التفكك : وهو العنوان الذى يتصدر الباب الرابع من كتابنا هذا وفيه يعرض - روى آرمز - لمجموعة اخرى من مخرجى الحداثة الذين ولد معظمهم بدءا من عام ١٩٣٠ وما تلاه . وحيث نجد ان اهم ما يجمع بينهم هو ان ثقافتهم ثقافة سينمائية فى المحل الاول فضلا عن ان محاولاتهم التجريبية كانت فى احد جوانبها نفيا لمحاولات التجريب السابقة عليهم وذلك إمعانا فى المزيد من التجريب والمزيد من

الحقيقة . وحيث يرى - روى آرمز - ان المخرج الفرنسى (جان لوك جودار) ليس فقط اكثرهم تميزا وطليعية بل هو ايضا احد العلامات الرئيسية لهذا الجيل من المخرجين الذين يمكن ان نطلق عليهم عن حق - مخرجو ما بعد جودار - وهو ما يسمح لنا بالتركز اكثر على الفصل الخاص بهذا المخرج فى عرضنا لهذا الباب الرابع من الكتاب والذى تضمن خمسة فصول (من الخامس عشر وحتى التاسع عشر) عرض خلالها المؤلف لاعمال كل من المخرج اليوغسلافى (دوسان مكافيف) واسلوبه الذى يجمع بين المواد الوثائقية وبين الموضوعات الروائية والمخرج الفرنسى (جان مارى استروب) ومحاولته لإعادة كشف الأصول الأولى لفن الفيلم فى مرحلته المبكرة احد اهتمامات الحداثة السينمائية بوصفها محاولة ايضا لإعادة تحديد وتعريف ماضى السينما ذاتها . كما خصص المؤلف فصلا للحديث عن (السينما بعد مايو ٦٨) بين خلاله كيف ان حركة الشباب فى هذا العام ساهمت فى تكوين تجمعات سينمائية ضمت المخرجين والطلاب والعمال وصنعت بعض الافلام السياسية التى جاءت مختلفة بالطبع عن تيار السينما السياسية الذى برزت افلامه فى الستينيات والسبعينيات فى السينما العالمية . اما فيما يتعلق بالفصل الخاص بالمخرج (جان لوك جودار) والذى ساهم ايضا ببعض الافلام السياسية التى صنعت بعد احداث مايو ٦٨ بفرنسا فسنجد ان افلامه اتسع نطاق التجريب بها اتساعا مذهلا . وقد تلازم خلالها موضوعان رئيسيان هما الهوية والاتصال . فهذه الأفلام لا ترسم صورة تسجيلية مباشرة للعالم بقدر ما تحاول الإمساك به بشبكة من التلميحات والاحالات لموضوعات مختلفة . لهذا نجد ان معظم حواراتها عبارة عن اقتباسات او إحالات لأعمال سينمائية وادبية وفكرية .. الخ . وعلى سبيل المثال ضمن جودار فى فيلمه (الفافيل) عام ٦٥ مقتطفات مطولة من قراءاته المفضلة للشاعر (إيلوار) . وفى فيلمه (تعيش حياتها) عام ٦٢ اجرى مقابلة حقيقية مع الفيلسوف الفرنسى المعاصر (برايس بران) وضمنها احداث فيلمه هذا . اما الممثلون فى افلام هذا المخرج فهم يؤدون ادوارا لشخصيات لم ترسم مواصفاتها بالكامل فضلا عن تعمده فى كثير من الاحيان لجعلها تتوجه بحديثها إلى الكاميرا مباشرة وما يمثله ذلك من كسر للإيهام الفنى . والخلاصة ان كل فيلم من افلام جودار يمثل إضافة جديدة لساحة التجريب السينمائى . فليس هنالك واقع خالص او وهم خالص فى افلامه . بل تساؤل مستمر حول الحدود الفاصلة بين التمثيل والحياة وتساؤل عن طبيعة الاتصال بين البشر من خلال عملية الإيهام . فالحقائق التى يسعى هذا المخرج للكشف عنها لا تظهر فى افلامه إلا بطريقة مواربة وغير مباشرة . وهذا احد صور الالتباس التى تميز سينما الحداثة .

٥ - خاتمة : ينهى - روى آرمز - دراسته بالكتاب حول افلام سينما الحداثة او - الصورة الملتبسة - بهذا الباب الخامس الذى اشتمل على الفصل - العشرين - وهو الفصل الأخير بالكتاب والذى الحق به الهوامش الخاصة بالفصول الاخرى فضلا عن الملاحق الخاصة باسماء المخرجين والافلام التى تناولها بالدراسة إضافة إلى قائمة بالمراجع - باللغة الإنجليزية - التى استند إليها فى كتابه هذا .

وفى هذا الفصل الاخير الذى حمل عنوان - السينما الحديثة والثقافة المعاصرة - يجمل - روى آرمز - الخطوط العريضة لسينما الحداثة والتى افاض فى الحديث عنها طوال صفحات الكتاب التى قاربت ثلثمائة صفحة والتى عرضناها بسطورنا السالفة . مشيرا ايضا إلى ان وجه الجدة فى هذه السينما يكمن فيما ابتكرته من اشكال تسعى فى المقام الاول إلى مواكبة حقائق قرننا العشرين التى من الصعب التعبير عنها بإجادة وتميز من خلال اشكال السرد التقليدية الخاضعة لقواعد القرن التاسع عشر فى اغلبها . فالأساليب الجديدة للحداثة السينمائية ضرورية لتجسيد المدركات الجديدة لثقافتنا المعاصرة . فافلام مثل هذه الحداثة تسعى للكشف - بوعى شديد - عن ضروب التنافر والمصاعب والتناقض فى حياتنا المعاصرة مستندة إلى الخصائص الاساسية لفن السينما فى كل ما تبتكره من اساليب ومستفيدة ايضا من التغييرات التى طرات على عادات جمهور المشاهدين وتوقعاته خاصة بعد ظهور التليفزيون . على حد قول مؤلف الكتاب ■

زكريا عبد الحميد

غـنـاء الثمانينين

علي منصور
راكل الغبار

فاى اسئلة يثيرها غبار هذه الدواوين لهؤلاء الشعراء ابناء الثمانينيات ؟ لنقرا :

● / سلة في ذراع الخجل / ارجحت هداة الشرفات / يتها البرتقالات خلف الجبل / يتها البرتقالات / اى سر تسلل كوركن قبل / في سلال البنات / ●

لا يقيم على منصور فلسفته العبثية على خراب يتداول ، ولا على فراره بخيبات متتالية . وفي نفس الوقت لا يضرب بهذه الفلسفة عرض الحائط ويسامح ايامه العاطلة وينتهي به المطاف إلى يناير آخر بارد او آذار يدل فيه الغرباء على شارع تائه يسكن فيه ، إنما تنهض هذه الفلسفة على هزيمته هو وانتصار الماضي فيضطر إلى ركل الحصى أو ركل الوطن او ركل نقاد الشعر الاغبياء ، والمسافة التي تفصله عن الوطن والحصى والنقاد فقط خطوة واحدة . وعلى بعد هذه الخطوة يقف ليكتب قصيدته ، وفي قصيدته يعود من أتيليه القاهرة ليسب فطنته يوم الأربعاء ، ويوم الاثنين يحاول ان يفهم ما هي رائحة العدالة ، ويوم الاحد يتساءل وهو يفتش عن جروحه كيف تتزوج حبيبته بمن لا يعرف قيمة الكنز ويتهاوى يوم الجمعة في محاولة منه لعقد اتفاقية سلام مع نفسه .



علي منصور

لكن كيف يقيم على منصور علاقته بالمقاهي والباصات والبيوت والبشر ؟ إن انتماءه الأساسي للطريق او المسافة او المشوار ، لا يستند إلى صديق ولا يتكيء على حكاية ساكنة في تاريخها . إنه يستند إلى ظله الحزين ويتعظ من حيرته ولا خيلته وفي ازماته يعرف جيداً اعداءه الحقيقيين وعندما يميزهم بالعين يصطحب خيبته إلى غرفة اخرى ويركل فؤاده كالحصى ذلك ان الفؤاد مليء بعذابات جد ثقيلة .

ماذا دهاك يا علي ، يا شفيف الحلك ؟ الم تدرك إلا الآن ان اللعبة عارية ؟ وان الكهنة مازالوا حتى الآن يتشدقون بافواههم التي تسع منضدة في أتيليه القاهرة ؟ إذن كيف جرؤت ان تسرق من المشربية ديوان كفاف .

انتبه إذن فإن مترو الأنفاق الاخير قد فاتك بالفعل .

كيف يلتقط على منصور قصيدته من ميدان طلعت حرب ، وقد اعلن ذات مرة جهراً وعلناً وبلا مواربة ان الفقراء دوما ينهزمون في تجربة العشق ؟ إنه لا يلوذ بسنارة ليتصيد حال القصيدة ، ولا يذهب بعينيه إلى ما وراء الطبيعة ثم يبكي على ما وراء الاطلال كلا . إنه ببساطة يقول لك إنه ذاهب ليشتري كتاب الفتوحات المكية لمحيي الدين ابن عربي مصطحبا معه صاحب قبر لينقض من مكتبة مدبولي . او يقول لك إنه على موعد لمتابعة خط سير فتاة تلبس بنطلونا محزقا وجونلة بلا اكمام ولا ازرار وعندما يعود إليك بعد دقائق جد قليلة يكون منتهيا لتوه من حالة القصيدة . اما إذا حدقت جيداً على بعد خطوة من مكانك ايا كنت فسوف تلمحه مشتجرا مع حاله إنه شفيف الحلك .

● / انا لا اواسي حزيران / فقط اعظ الماضي / هكذا كي لا اخدع المآزق / انظروا المغرب عند البحيرة و .... قد انفقت الصبر كله دونما سمكة ، ماذا إذن . . سامضي هكذا بزهوي الساطع / لربما انا صيد حظ / ●

عبد الحكم العلامى
سارق الوجد

● / هذا انا خلصت حال من زوالي / إني قريب من دمي / وقت يتوق لوقته / ماذا عليك لو استنشاط بك الغرام / آه كاني ارتقي فرحي / ينسل مسجون اليمام / ساكون اول عاشق يُطا الهوى / ويرد كيد مخالفيه / ●

عبد الحكم العلامى لا يستطيع أن يكون خصيما للورد ، وهو في ذات الوقت غير قادر على احتمال عبقه تماما كالصوفي في حالات سموه وعذابه لكن ما الذي يجعله يختار الأعراف سكنى ؟ الانها تطلقه إلى ضيق يضيق ؟ أم هو الخوف من الشمال واليمين معا ؟ ام انها بعض من حالات المجذوبين ؟ انت لا تستطيع ابدا ان تقبض على حل لمشاكل هذا الشاعر ليس لانه خال من الاشكاليات كلا ولكن لانه سرعان ما يستعصى على كينونته المحددة . فاليمامة

التى حطت عطشى فوق النبع إذا قراتها فى قصيدته ستكتشف انها لم تشرب . إنها فقط بلت من بللور الماء زغب الرقبة . عبد الحكم نفسه لا يشرب الماء غير انه لا يحتمل كونه عطشان . إنه بلّ الريق . إنه ـ تحديداً ـ درجة من درجات البرزخ التى يقف عليها شبه خائف وشبه خجول .

إنه لا يواجهنى فى قصيدته التى اهدانيها ، وإنما يتخفى وراء ملامحى ليواجه نفسه . ذلك ليس لأننى جاره الشعرى ورفيق خطاه . ولكن لأنه لا يستطيع أن يقول لنفسه ـ دفعة واحدة ـ انت تفك رموز البحر وتعرف لغة الماء . إنه دائما يسائل نفسه : ماذا لو عريت الشىء الخائف واستثنيت الخوف ؟ لكنه لا يعرى ولا يستثنى ولا يحزنون .

من اين ياتى عبد الحكم العلامى إذن بكل هذا الكم من الدهشة ؟ وكيف تستطيع ان تدهشه شجرة أو وردة او شرخ او نقصان او شهر نوفمبر او بلل امراة يتخيلها طالعة لتوها من وجدان البحر ؟ إنه لا يحدد الشىء الناقص ولا يحاول أن يضيفه . إنه لو صرح بكنه الشرخ يحدث شرخ ، إنه لا يسمو ولا يتحصن . يتعذب فى المرتفع النهدى والسهل الأنثوى ولا يجد سوى طراوة اليدين وانفلاتة الجسد ، وهو لا يستحب سراح حبيبته بين الاماسى لكنه يترصدها وهى تواصل شدوها . ماذا تريد إذن يا شوّاف ؟

إنك تسرق الشعر الذى حواه أبوك بين جنبيه ، وتجعل امك كائنة فى دهشة القصائد ، وتقترب من خطا صحابك الشاعرين خائفاً من الموت وفرحاً بما يشبه الحياة .. تماما .. تماما .. كحال الورد .

● / تفتق الرباط عن خلاصة الجسد / فما انا بواحد اكون / ولا مشابها لفرد / استثير عشبها الفضى بابتهاج دورقى / فما اجد / تداخلت عناصر كثيرة فما يبين ما اود / وما اجد / سوى طراوة اليدين وانفلاتة الجسد / ●

مهدى محمد مصطفى
ربيب المنافى

● / اين اسند راسى وصدر البنايات شوك / ورائحة الحزن تمتد ، تمتد والريح كانت تغنى / تغرب صوب البلاد وغنى الفتى / كل ما فى المدينة منكسر / الغياب / الحضور / ●

مهدى محمد مصطفى لم يهتد عبثا إلى الرحيل ولم يركب القطارات بمحض الصدفة . إنه ابن شرعى لسلالة ذبيحة من الرجال اجتمعوا معا وكونوا حزبا سريا للحنين والعذابات المتوارثة . لم يؤسسه فقط طرفة بن العبد وقيس المجنون وعبد الله النديم وعفيفى مطر وغيرهم من الصعاليك والهزليين والعشاق وإنما شارك فى جلساته التحضيرية الزناتى خليفة ومتولى قاتل شفيقة وشعراء الربابة الجوالون بحكاياتهم المليئة بغبار حوافر الخيل ورهط من المهزومين فى العشق . لذا فإن مهدى مصطفى لا ينام فى اشواقه كغريب يحتمى باجترار الذكرى ، لتنمو مع



عبد الحكم العلامى

تتالى الوجوه مخاوفه ، ولم يترقب شبيهه فى حانة من رماد الحنين مكونا حروفا شبيهة بملامحه . كلا ، ولا هو اتجه مباشرة صوب الحبيبة العصية وقتلها كما فعل ديك الجن ثم ادعى الجنون . إنه تحديداً ارتدى ملابسه شبه المدينية وخوّض فى طرقات لا تشبه ابدا قريته الوادعة ، كصعيدى ساذج يحاول ان يلحق بحافلة مكتظة بوجوه لا ترتدى ابدا سمات صحابه ، لا لكى يصل إلى محطة ما . وإنما ليبحث عن اشخاص تنداريين لينبههم ان جيش الدفاع هبط لتوه إلى المقاهى لكى يدافع عن الفناجين والكراسى وصوانى الشاى والكسالى لاعبى النرد . وليسامرهم بحكايا زين وستلا صاحبتى شجرة الجنار النابتة فى جسمه . ثم يكتشف فجاة انه يسبح انتظاراً فى دماه عندما يفتضح خدعة الحافلة .

لا يبحث مهدى عن هوى أو عن قصيدة ليهز جيادها كما يدعى لكنه يبحث عن رقعة يسميها وطنا ، ويصدق انها وطن ، ويباهى بها بين المتباهين انها وطن . يزرع فيها راية ويحفر حواليها نهرا ويوقّف فى صحاريها جنود جيش الدفاع . ليكذب كل الأخبار التى تقول إن النيل كان خارجا من مخدع الحبيبة ويضرب عرض الحائط بالأسئلة المباشرة التى تستفسر ما الذى ينحنى فى الوطن ؟ . إنه يعلن صراحة ان دمه يسكن المتعبين وان سعدى يوسف محرم عليه الغناء وان مطر دخل قصيدة المطر وان صلاح اتى بالحلاج ليغفر حبه للناس والاشعار إنه يحتمى بامل دنقل ومحمود قرنى وعبد الرزاق الربيعى والمتنبى والمعرى وعبد الحسين الغراوى ليتكىء إليهم ويشبك اصابعه باصابعهم عندما


مهدى محمد مصطفى

يكتشف وهو راجع آخر الليل انحناء وجه المدينة وتلاشيه مثل وجهه وهو يتلاشى في قصيدته .

مهدى محمد مصطفى ابن شرعي لجميزة الحزن ، لذا فليس مستغرباً أبداً أن تراه هكذا يراقب النيل وهو يعاود الرحيل في معابد الغروب عفناً جدا كأنه الجيفة وهو واقف فيما يشبه الذاهل . فلماذا يطلق سناراته وراء طيور الطفولة ليتصيد جرحا من فراديس الحزانى كي يبقى مسكونا في قميص الروح يحلم بالعودة .

انتبه يا صديق . ثمة شجرة لم تلمسها امرأة خائنة .

ثمة أصدقاء حقيقيون يمكن أن يكونوا هنا أو هناك .

ثمة وطن طيب كما رسمناه في كراريس المدارس .

ثمة قصيدة وشيكة .

● / خيط من نور يوقظ ترحالى / من شريان طقوسى / من أغوار دروبى تصرخ فيه فئوسى / مذ كانت أوجاعى أشلاء لبقاع رحيلى / تغسلنى النار / تتمخض ريحا بالجسد القربان / ● / ■

السماح عبد الله

أغنية للزمن المجروح

ف يعود إلينا بهاء طاهر بروايته الجديدة «خالتى صفية والدير» في الطبعة الثانية الصادرة عن دار الهلال مؤخراً بعد «بالأمس حلمت بك» و «الخطوبة» و «شرق النخيل» و «أنا الملك جئت» ، ليضيف إضافةً مدهشة للرواية العربية المعاصرة ، والرواية مكونةٌ من أربعة أجزاء هي «المقدس بشاى» و «خالتى صفية» و«المطاريد» و«النكسة» ثم أضاف الكاتب خاتمة عن تجربته الإبداعية مع القصة القصيرة والرواية بيّن فيها منابعه الأولى وثقافته التي أفاد منها في بداياته .

تمتدُّ المساحة الزمنية للرواية من الاربعينيات ، مروراً بمنعطف ثورة ٢٣ يوليو ، وهزيمة ١٩٦٧ حتى الآن ، وإن لم يصرح بهاء طاهر بذلك إلا ضمناً داخل نسيج الأحداث المتشابكة والمركبة من خلال الشخصيات والأماكن التي تتجاور وتتقاطع


بهاء طاهر

في واقع خشن ، عارى الأعصاب وتحفّه الاحلام المكبوتة ، الظاهرة والمنسية ، وكأنّ بهاء طاهر — من خلال بساطة اللغة — جراح ماهر للنفس البشرية التي تغوص في الزمان والمكان .

تبدأ الأحداث الحقيقية لخالتى صفية والدير عندما جاء البك القنصل ومعه حربى ، ليخطب لنفسه صفية ، تقول ورد الشام الأخت الكبرى للراوى : «إن صفية تضرج وجهها ، لما حمل أبى إليها الخبر ، وسألته بصوت خافت «حربى قال ذلك ؟» فرد أبى مستسلماً وهو يزفر «نعم يا ابنتى ، حربى قال ذلك : فقالت بهدوء ، أنا موافقة ياوالدى ، سأتزوج القنصل ، وأعطيه ولداً» (ص ٣٨) .

لقد كسر حربى قلب صفية التي احبته في صمت ، وانتظرت أن يأتي ليخطبها لنفسه ، لا لخاله البك القنصل المتزوج مرتين سابقاً ، لقد سارت صفية في درب معتم لتنتقم من قلبها المتمثّل في حربى ، تلك الشخصية المليئة بالغناء والشجن ، والمحبوبة من الجميع ، وما أن تغنى «أمونة الغجرية أغنية «حربى قلبى» حتى تلهج بها البلدة كلها ، وترددها صفية بينها وبين نفسها ، بلحن العديد الحزين ، على عكس أمّونة الغجرية التي تغنيها بلحن مرح وراقص ، وكان صفية تعرف أنها لن تلتقى بحربى أبداً ، وكأنه شخصية من شخصيات الأساطير .

إلى هنا والرواية ترصد الواقع الحيّ ، والعلاقات الإنسانية بين البشر في الأعياد والأفراح والمآتم ، ويتزوج البك القنصل وصفية في فرح بسيط ، وتتصاعد الأحداث

بولادة طفل للبك القنصل ، وهو المحروم من الاطفال منذ زمن بعيد ، ذلك الطفل الذى سيكون ذروة الألم لحربى ، فقد سرت إشاعته فى القرية بان حربى سوف يقتل الطفل الوليد ليصبح الوريث الشرعى لخاله البك القنصل ، وصدقها البك وصفية ، وحاول خال حربى ووالد صفية ان يمنع النار القادمة ، لكن الشائعة اصبحت للبك وصفية كالحقيقة الواقعة ، وذهبت محاولات حربى وخاله الآخر والد صفية ، لنفى الشائعة ، ادراج الرياح ، وبدا حربى مطارداً من البك القنصل الذى حول بيته إلى نقطة بوليس خوفاً من حربى المظلوم ، ويتصاعد الصراع لينتهى بقتل حربى للبك القنصل الذى جاء بالمطاريد ، وظل يعذّب حربى المربوط فى نخلة عاريا تماماً متسلخ الجلد ، مستكيناً مدافعاً عن نفسه فى صمت مجروح ، لكن الألم قد اشتد وتحول حربى إلى طاقة تدميرية واستطاع ان يفكّ قيده لينطلق دافعاً البك القنصل على الارض ليسقط ميتاً وليدخل السجن ويبدا عذابٌ آخر لحربى ، الذى تهاجمه الامراض فى السجن ، فيخرج لتبدا صفية فى مطاردته ومحاولة الانتقام منه ، فتوقف عجلة حياتها ، وتتحول إلى شخصية اخرى ، ويختفى حربى وراء جدران الدير الذى بدا به بهاء طاهر روايته وعلاقته بالقرية فى المواسم والاعياد ، وتنمو علاقة بين «المقدس بشاى» و «حربى» فى عالم معزول عن الخارج ، لكن صفية تحاول قتله مرة عن طريق المطاريد ، ومرة عن طريق زرع الانتقام فى نفس حسّان الطفل المأساة ، ولكنها لم تنجح ، فقد مات حربى تحت وطأة الوحدة والعزلة والمرض ، وجُنّت صفية ودخلت فى غيبوبة ، لتعلن عن اعماقها الحقيقية ، عندما افاقت للحظات . وهى تنظر إلى خالها ، وتقول له بصوت خافت ، صوت طفولى ، : نعم ياوالدى اعذرنى . لا استطيع ان اقوم .. ولكن إن كان حربى يطلب يدى فقل للبك ، إنى موافقة ، انت وكيلى ياوالدى ، وانا موافقة على اى مهر يدفعه حربى ، لاتشغل بالك ، بالمهر . ص (١٣٨) .

لكن لماذا هزم حربى وصفية ولم يلتقيا ، تثير الرواية السؤال نفسه على لسان الراوى ، فهو يقول : ومازلت انا حتى الآن ، بعد ان كبرت كثيراً يحيرنى هذا السؤال ، لماذا احبّتْ صفية بعد حبها الأول الجميل . ذلك الرجل الذى يبلغ اكثر من ثلاثة اضعاف عمرها ، ولكن هل ساتعرف فى يوم على جواب حقيقى ؟ ص (٤١)

من هذا التساؤل يرصد بهاء طاهر واقعاً حياً يغوص فى التاريخ احياناً ، وفى العابر واليومىّ احياناً اخرى ، فى رواية بسيطة اللغة وعميقة فى الوقت نفسه ؛ ومن خلال هذا الصراع القدرى بين صفية وحربى ، تظهر شخصيات أخرى محورية مثل المقدس بشاى ، وفارس زعيم المطاريد الذى اراد ان يتطوع لمحاربة اليهود بعد النكسة . وخال صفية الذى حاول ان يجمع كل الاطراف معاً من خلال قيم إنسانية يؤمن بها ولكنه يفشل ، كل هذه الشخصيات لعبت دوراً مهماً فى رصد بهاء طاهر للواقع الممتد من فترة ما قبل الثورة وحتى الآن فى رواية رائعة ، تعدُّ من اهم الروايات الصادرة منذ سنوات ■

مهدى محمد مصطفى

ألمانيا

فنانة مصرية بين المتاحف الألمانية

قامت الفنانة التشكيلية نازلى مدكور (صاحبة «المرأة المصرية والإبداع الفنى» فى العربية ١٩٨٩ والانجليزية ١٩٩٣ وعدة معارض فى عواصم العالم) برحلة إلى ألمانيا خصصتها كلها لزيارة المتاحف من برلين إلى فرانكفورت، ومن كولونيا إلى دوسلورف. وقد استغرقت الرحلة عشرة أيام اتسعت رغم قصرها لمشاهدة تاريخ الفن الإنسانى من مصر القديمة إلى أحدث الاتجاهات المعاصرة وفى هذا التقرير الذى اتخذ شكل اليوميات تقدم نازلى مدكور رؤيتها لهذا «الكون الفنى» بعين الفنانة المصرية.

■ ■ ■

● الأحد ٢ يونيو...

فرانكفورت... متحف «شيرن كونستهالة» (Schirn Kunsthalle)...

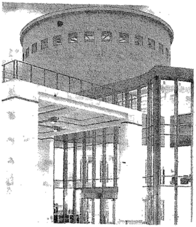
يقام حالياً معرض فريد من معارضن متحف «الارميتاج» (Ermitage) الشهير بلننجراد واللوحات المستعارة لفنانين ألمان من القرن ١٥ وحتى ١٨ أمثال كراناك (Crnanach) وتيشباين (Tischbein) ودورر (Dvrer) وكاروس (Carus) وفريدريش (Friedrich) وكان قد تم اتفاق بين المتحفين على أن يقوم الجانب الألماني بترميم والعناية بهذه المجموعة النادرة في مقابل عرضها لمدة ٣ شهور في متحف شيرن بفرانكفورت.

وعلى الضفة الأخرى من نهر الماين (Maun) الذى يخترق فرانكفورت يقع متحف «الشتيدل» (Stadel) حاملا اسم تاجرا من أبناء مدينة فرانكفورت قام بإهداء المتحف بما يحويه إلى مدينته. يضم المتحف مجموعة كبيرة من فنانى أوروبا الكبار من القرن ١٣ وحتى الآن المدرسة الايطالية والهولندية والألمانية القديمة إلى جانب بعض التاثيريين الفرنسيين والتعبيريين الالمان.

والتجول في المدينة يوم الأحد متعة كبيرة فمدينة فرانكفورت يحكمها قانون يجرّم العمل والبيع والشراء أيام الأحد وذلك لتوفر لسكان المدينة جواً من الراحة والاستجمام والتامل.

● الاثنين ٣ يونيو...

فرانكفورت... زيارة لمنزل فيلسوف المانيا الشهير «جوته» والذى اعيد بناؤه بعد أن تهدم خلال الحرب وذلك بالاستعانة بالصور والرسوم وما كتبه جوته نفسه عن ذكرياته في هذا البيت وقد قامت المدينة بإلحاقه بمتحف يضم اعمال الفنانين الذين عملوا وابدعوا في



متحف شيرن كونست هاله بفرانكفورت

زمن جوته، امثال تيشباين وكاروس ومن اللوحات الهامة في هذه المجموعة لوحة للفنانة انجليكا كاوفمان (Angelica Kquffmann) وهى من الفنانات التى تم الكشف مؤخراً عن قيمتها في الفترة التى عملت فيها وبالتالى فإن متاحف العالم الكبيرة تخلو من أعمالها!..

فرانكفورت بها ٥٠ قاعة عرض خاصة بالرغم من انها ليست مركزاً للفن في المانيا بل مركز للاقتصاد ورؤوس الأموال.

● الثلاثاء ٤ يونيو... كولونيا (Koln)...

مدينة لها جمال خاص تتوسطها كاتدرائية قديمة وعظيمة من الطراز القوطى بنيت في القرنين ١٣ و١٤ وكل شىء في هذه المدينة يحيط بهذه الكاتدرائية: المتاحف وقاعات العرض والمطاعم والمتاجر ومحطة القطار. ومن الدعابات التى يرددها أهالى مدينة «كلن» أنه كان حذق وذكاء شديد من بناة الكاتدرائية أن يبنوها ملاصقة لمحطة القطار الرئيسية للمدينة.

متحف لودفيج (Ludwig) ومتحف فالراف ـ ريشارتز (Wallrref- Richartz) أهم متاحف «كلن»، بها الاثار الرومانية الألمانية والرسوم الكنائسية الإيطالية القديمة إلى جانب الفن العالمى المعاصر وهذه مجموعة خاصة أهداها صاحبها إلى المدينة في مقابل توفير المتحف المناسب لها في أهم مكان في المدينة.

● الأربعاء ٥ يونيو...

دوسلدورف (Dusseldorf)...

مقابلة مع البروفسور فرنر شمالنباخ (Professor Dr. Werner Schmalenbach) المدير السابق لمتحف الفن الحديث لمدينة دوسلدورف والذى صاحب معرض الفنان الألمانى بيسيه (Bissier) الذى أقيم بقاعة أخناتون بالقاهرة منذ حوالى ٧ سنوات ويعد د. شمالنباخ من أهم النقاد العالميين ويشارك في لجان التحكيم الدولية كما هو من المستشارين لصالة مزادات سوثبى (Sotheby) الشهيرة. وبالرغم من ارتباطات د. شمالنباخ الهامة فقد استقبلنى بكل ترحاب ومودة وسارع بالنصح فيما يجب مشاهدته في المدن الالمانية التى اقوم بزيارتها. وتكلمنا عن متحف دوسلدورف للفن الحديث الذى كان قد كلف بانشائه وإدارته. وأعدت عليه سؤالاً كان قد طرح عند زيارته للقاهرة: ما معاييرك لاختيار الأعمال التى يضمها المتحف؟ وأذكر إن إجابته في هذا الحين كانت إنه شعور خاص يشعر به تجاه الأعمال القوية وهنا استكمل الإجابة قائلاً، أختار الأعمال التى أشعر إنها اقوى منى.

وسألته عن رأيه في الوضع الحالى للفن. وكنت انتظر منه رداً متحذلقاً يتم فيه ترتيب

عدد من المعلومات والنظريات ولكنه اجاب فى حيرة «لا تعليق» (No Comenent) مثل السياسيين الذين لايريدون أن يؤخذ عليهم موقف أو كلمة. وردد ثانية «لا تعليق». فقلت ألا ترى إن هناك بوادر عودة إلى الاهتمام بالقيمة أجاب: لا أعرف.. لقد كنت دائماً أبحث عن القيمة... إن الوضع متارجح للغاية... ثم سألته إذا كان يرى إن هناك خطأ يربط بين الفنانين الألمان على مر عصورهم فقال: «لا. لكل فترة مناخها وظروفها وأولوياتها وفنها».

وتحدثنا عن عدد من الفنانين الألمان الحديثين وذكر إن أحدهم يستوحى أعماله من الفن البدائى لبعض الجزر وقال إنه لا مانع أن يستوحى الفنان من فنون شعوب أخرى فهو يغذى نفسه بمتغيرات جمالية، أما السحر الكامن فى الفنون القديمة فهذا بالتاكيد لا يستطيع أن ينقله. فقلت ألا ترى أنه من الأجدى أن يستوحى الفنان الألمانى من تراثه الخاص وبدا فى أول الأمر كان السؤال لا يعنيه ثم قال: «إن هذا يرجع لتقدير الفنان نفسه فإذا أحس إن هذا مهم «فهو مهم!» ثم لمعت عيناه فجاة وقال أنا أعلم لماذا تسالينى هذا السؤال فقد لاحظت عندما كنت فى القاهرة مسالة الحيرة بين التراث والمعاصرة. وجال فى ذهنى الخلاف غير المحسوم عندنا وغير المطروح عندهم. فهم غير مطالبين بإبراز بطاقة شخصية على كل عمل فنى ونحن نطالب انفسنا بإعلان هويتنا! أهو خوف من ألا يكون لنا كيان بدونها أو هو حرص على الا تنتهى حضارة عظيمة فرض عليها الضمور؟

وتوجهت بعد المقابلة لزيارة المتحف الذى تركه البروفسور منذ حوالى سنة لبلوغه سن المعاش وهو متحف كنست ساملونج نوردرهاين فستفالن (Kunst Sammlung Nordrhuin Westfalen) وهو اسم يصعب تذكره ويشير إليه الناس على إنه متحف «شمالنباخ» ويشير إليه «شمالنباخ» بـ «متحفى» (My Museum). وفى رأيى إن هذا المتحف من أهم المتاحف فى العالم وتكمن أهميته فى إنه لا يضم فقط أسماءا هامة وإنما أعمالاً هامة لفنانين هامين. ومن الواضح إن شمالنباخ لا تستهويه المغامرة والمقامرة على فنانين شباب وإنما يبحث عن القيمة فى كشوف الفنانين الكبار واذكر إنه عندما تحدثنا معه عن شاجال - الذى يقام له معرض كبير فى مدينة ميونخ حالياً - قال إن متحفه به لوحتان لشاجال من الأعمال القديمة وإنه لا يقدر كثيراً إنتاجه اللاحق. وكانه شعر إن شاجال استنفد المخزون الذى خرج به من بلاده.

وإلى جانب المجموعة الرئيسية - فى القرن ٢٠ - فالمتحف يضم ايضاً مجموعتان كبيرتان من الأعمال الصغيرة المنفذة على ورق إحداهما للفنان بول كلى (Klee) والأخرى لبيسيه (Busie).

ودوسلدورف بها متحفان آخران الكونست بلاست (Kunst Palast) حيث كان به معرضين خاصين لفنانين ألمان ومتحف الفن (Kunst Museum) الذى كان يحتفل بمرور ٧٠ عاماً على مولد الفنان الألمانى الراحل بويز (J. Beuys) بإقامة معرض لأصدقائه الفنانين.

دوسلدورف بها حوالى ٣٢ قاعة خاصة وهى حالياً تتقاسم مع مدينة كلن - التى تبعد عنها بحوالى ٤٠ دقيقة - مركز الإشعاع الفنى فى ألمانيا.

● **الخميس ٦ يونيو... برلين...**

من أهم المكاسب التى جنتها مدينة برلين من الوحدة الألمانية هى أنها اصبحت تضم عدداً من المتاحف العظيمة فى الحجم والقيمة. وبدأت زيارتى فى الجزء الفرنسى للمتحف المصرى (Schloss Chorlotten Bary). مجموعة التحف المصرية الموجودة فى هذا المتحف مدهشة للغاية، فإلى جانب رأس الملكة نفرتيتى التى تخطف ألباب المتفرجين بسحر غامض وخاص، هناك قطع نحتية ذات أهمية كبرى مثل مجموعة الرؤوس التى ترجع إلى فترة العمارنة وتفتقر متاحفنا لنماذج جيدة من هذه الفترة. كذلك مجموعة من «الماسكات» (Masks) التى توضع على التوابيت فى فترة البطالمة. ورأس صغيرة للملكة تى (والدة اخناتون) فى حجم كرة التنس وهى قطعة فنية فى منتهى الروعة. ونزلت من المتحف تتصارع فى ذهنى اسئلة افتراضية اليس من حقنا أن تكون هذه الأعمال لدينا نحن؟ انرسل لهم باقى ما عندنا ليعتنوا به؟ هل الطفل من حق الأم التى وضعته ام من حق التى تصونه وترعاه وتربيه على خير وجه؟.... أليس لاثارنا حقوق علينا يجب أن نوفيها؟...

● **الجمعة ٧ يونيو...**

برلين... بيت ثقافات العالم... (Haus der Kultuen der Welt)... يقدم الثقافات الأجنبية للجمهور الألمانى يقام به معرض لفنانات من جنوب افريقيا بدأن من حوالى ٣٠ سنة بالرسم الهندسى على واجهات المنازل وجاءت النوبة إلى ذهنى وإسهام المراة المصرية الذى غمرته المياه! وفى برلين يقام حالياً معرض كبير تحت مسمى (Metropolis - International Art Exhibition Berlin 1991).

وهذا المعرض يعرض الاتجاهات العالمية الشابة فى الوقت الحاضر ومن الملاحظ إن معظم الأعمال تندرج تحت ما يسمى بـ (Conceptualum, Installation) إلى جانب أعمال منفذة بتقنيات فوتوغرافية.

وفى الحقيقة إنه لم يكن فى هذا المعرض شيئا لا فت للنظر!!!

تقع قاعة ربوسبرى (Brusbery) الخاصة فى الشارع الرئيسى لغرب برلين وتعرض حالياً مجموعة اسكتشات لماكس إرنست (Mox Ernst) الفنان الألمانى السريالى المشهور وهى أعمال تحضيرية فى معظمها، واغلبها لا يمكن أن يطلق عليه عمل فنى وإنما هذه الأعمال معروضة للبيع بأثمان عالية جداً للقيمة التاريخية التى تكمن فيها، فهى تحمل جرة قلم ماكس إرنست.

● **السبت ٨ يونيو...**

برلين.. شرق... متحف البرجامون (Pergaman) أحد متاحف جزيرة المتاحف التى كانت تتبع برلين الشرقية والتى تضم صروحاً فنية يصعب أن يتصور المرء كيفية نقلها إلى هناك. منها معبد إغريقى قديم يكاد يكون كاملاً وبوابة وآثار بابلية لم أرى مثلها فى أى مكان فى العالم. ومن ضمن متاحف هذه الجزيرة المتحف المصرى. وهو يضم مجموعة قيمة من الآثار الفرعونية وأوراق البردى القديمة وكانت المفاجاة عندما رأيت لوحة «بورتريه» لسيدة تبدو كانها رسمت البارحة بالألوان الزيتية على توال مشدود على شاسيه من الخشب وبالنظر إلى التاريخ الذى كتب تحتها ادركت إنها رسمت فى القرن الأول الميلادى فى مصر. والمفاجاة هى إنه طبقاً لمعلوماتى المتواضعة وما تشير إليه الكتب الفنية هو إن الرسم على القماش المشدود على شاسيه بدأ مع عصر النهضة وليس قبل ذلك! ومن ناحية اخرى فهناك لوحتان أخريان على القماش تمثلان امتداد التصوير الفرعونى فى الديانة المسيحية المصرية حيث إن أحدهما تصور المتوفى واقفاً مرتديا جلباباً رسمت عليه صلبان حمراء وممسكاً بمفتاح الحياة ورسم على يساره «انوبيس» إله التحنيط وعلى يمينه «أوزيريس» إله العودة إلى الحياة. وترجع اللوحتان للقرن الأول الميلادى ايضاً. ونستطيع أن ندرك أهمية هذه القطع من الناحية الفنية والتاريخية معاً.

برلين... غرب... على بعد ١٠ كيلومترات... تقع دالتيا (Daltea) وبها متحف به مجموعات كبيرة ونادرة من الفن المكسيكى والإفريقى والإغريقى إلى جانب مجموعة من الفنانين الإيطاليين منهم (Giotto) جيوتو ورفائيل (Raphael) وبوتيشللى (Boticelli) ومجموعة من الفنانين الألمان منهم بروجل (Breugel) ولوحة نادرة لـ (Bosch) بوش مرسومة من الواجهتين.

● **الأحد ٩ يونيو...**

ميونخ... من أجمل مدن المانيا.. تم إعادة بناء ٥٠٪ منها من جديد بعد الحرب وذلك على نفس الشكل الذى كانت عليه من أقدم متاحفها «آكته بيناكوتيك» (Acte Pinakothek) وهو متحف للأعمال الفنية ما قبل القرن التاسع عشر يضم لوحات هامة منها لوحة اكتدورفى (Actdorfer) التى تصور معركة الإسكندر الأكبر فى ايسوز (Issus) ومنها لوحتا دورر «الأربع حواريين» ولوحات لـرامبرلفت وجرونفالد (Grunewald) اما روبنز فله عدد كبير من اللوحات واعتقد إن أعظم أعماله واعمقها فى هذا المتحف وهناك لوحة مشتركة بينه وبين بروجل (Breughle) قام روبنز برسم الشخوص وقام بروجل برسم «كورونا» كبيرة الورد تحيط بهم ـ وقد عرف بروجل بقدرته ومهارته فى رسم الورود! ويحوى هذا المتحف لوحات لكل من رفائيل ومايكل انجلو.

متحف «بيت الفن» (Hous der Kunst) متحف فنانى القرن العشرين وبالأخص الفنانون الألمان مثال كلى (Klee) ومارك Marc وماكه (Macke) وكيرشنر (Kirchnore) وبكمان (Beckmeun) ولمبروك (Lembrook) ونولده (Nolde) وكذلك فنانو الستينيات والسبعينيات أمثال بنك (Penck) وبازلتز (Baselitz) وانتز (Antes) وإن كان المتحف يحوى أيضاً اعمال لبوشيونى ودى كيركو وبورى ومجموعة كبيرة من أعمال الفنان الايطالى مارينو ماريني (Marino Marini) مهداة من الفنان نفسه و١٨ عملا لبيكاسو. ويعتبر هذا المتحف أحد أهم عشرة متاحف فى القرن العشرين فى العالم.

● **الاثنين ١٠ يونيو...**

ميونخ... متحف لنباخ هاوس (Lenbach hous) أو متحف جماعة «الفارس الأزرق» (Die Blowe Rieter) وأهمهم كاندنسكى وكلى ومارك وماكة وجافلنسكى ومونتى. ويضم المتحف اكثر من ٣٠ عملا لكاندنسكى ـ تمثل مراحل تطوره ـ وهى مهداة من جابرييلة مونتر. وكانت «مونتر» فنانة وصديقة كاندنسكى. ولما حكم هتلر المانيا هرب كاندنسكى إلى فرنسا حيث قابل هناك امراة وتزوجها وغضبت «مونتر» من كاندنسكى غضبا شديدا ورفضت أن تعيد إليه لوحاته التى كانت فى حوزتها. وفى عيد ميلادها الـ ٨٠ أهدت هذه اللوحات لمدينة ميونخ

التى وضعتها فى متحف لنباخ الذى أهدته عائلة لنباخ إلى المدينة. ومن الملاحظ أن بعض أعمال فنانى الفارس الأزرق تتشابه كثيراً وأشار مدير المتحف إلى أن هذا التشابه لم يكن يشغل بال هؤلاء الفنانين فليس هناك فى كتاباتهم أو أحاديثهم ما يشير إلى مخاوف من تقارب الشبه بين أعمالهم ونذكر إن كلا من براك و بيكاسو لم ينشغلا بهذه القضية أيضاً فعندما يأخذ عدد من الفنانين طريقا واحدا فمن المفترض أن تكون هناك نقاط تشابه نابعة أصلاً من اختيارهم لطريق واحد إلى جانب تعرضهم لثقافة وظروف واحدة

وفى نفس المتحف رأيت عرضاً للكروت البوستال التى كان يرسلها بعض الفنانين الألمان أمثال كلى وكيرشنر وشميت روتلوف وغيرهم وهى كروت مقاسها موحد حوالى ١٠ × ١٥سم كانت تشترى بيضاء من مكاتب البريد ويقوم المراسل برسم ما يريده عليها وإرسالها وكان عرضاً طريفاً للغاية.

متحف نوى بيناكوتيك (Neue Pinakothek) يضم فنانى نهاية القرن ١٨ وأوائل القرن التاسع عشر منهم جويا (Goya) وجينزبورو (Goinsborough) وترنر (Turner) ومانيه فريدريش وسيزان وكدرو وفان جوخ.

● **الثلاثاء ١١ يونيو...**

مطار القاهرة...

ويا لقدرة الإنسان على حمل متاحف كاملة وأعمال عظيمة دون أن يزيد حمله كيلو جراماً واحداً وكدت أبلغ جمرك المطار إننى عائدة بأشياء ثمينة جداً جداً جداً!■

نازلى مدكور

بريطانيا

ثياب الإمبراطور

فإن تجاوز الأشكال المختلفة للقصيدة العربية يعكس مدى اضطراب المشروع النهضوى ومدى علاقته بالآخر الغربى دون النظر لأهم خصائصه المكانية ناهيك عن ازدحامه الروحى المتمثل فى أنساق تبدو متخلفة للمتسرع وعميقة للرائى العارف لإشارات وإيماءات شعبه دون البحث عن تقنية لا تمت لتاريخنا الجمالى بصلة .

ويظهر هذا الاضطراب واضحا فى فصلية خاصة بالشعر يصدرها من لندن الشاعر العراقى « فوزى كريم » ، تحت عنوان « اللحظة الشعرية » ، وعند قراءة بيان المجلة أو المانفستو الخاص بها يقول : الهوة التى تفصل الشعر عن جمهوره لم تعد مدعاة مباهاة لعدد غير قليل من الشعراء بل هى مدعاة يأس دفع كثيرين إلى مزيد من تعميق الهوة أو اغفالها واللا مبالاة بها . الشعر الذى عمق الهوة بفعل عوامل أقل شرفاً من الشعر ، هو شعرنا جميعاً ، شعراء المدرسة الحديثة . لا بسبب انتباهته إلى طبقات سفلى داخل الوعى لا تصلها مجسّات العامة بل بسبب انتباهته إلى حقيقة عزلته القاهرة فأخذته العزّة بالإثم فتسامى أعلى من جمهوره ومن الشعر » . أما ثانى هذه المشكلات من وجهة الشاعر صاحب البيان فهى (إن طبيعة وعينا وطبيعة وجودنا بجملته طبيعة سياسية والشاعر لم يفلتْ من هذا عبر نصف قرن بل إن رفع هذه الطبيعة أو انزالها إلى طبقات العواطف الدفينة مسخ فرديته بروح القطيع لا روح الجماعة البشرية وبدا حتى فى أحسن لحظات استغراقه الشعرى مخلوقاً مسيساً فى ايهاب شاعر رافض ، له رسالة للتغيير شأن السياسى ، وهو يؤمن بهذه الرسالة إيمان السياسى يعززها بالقناعات كل يوم ويلغى ما دونها وشأن السياسى يحتكم إلى إيمانه وحده لا إلى شك الشاعر .

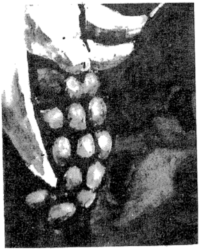
أما ثالث القضايا فهى : شعراء الصيغ الجديدة غير محدودة التعريف . الصيغ التى ولدتها لغة القصيدة المترجمة ووهم نظريات النقد الفرنسى ويظهر هذا فى الشعراء الشبان اللبنانيين والمغاربة ولا يستثنى من هذا الشعر العراقى والمصرى والسورى وسوف نقول لهم ما قاله (سان جون بيرس) فى حواره مع الشاعر البولندى « ميوش » حول (طبيعة اللغة هى التى تملى طبيعة الشعر » ، فقد قال (بيرس) : إن شكل الشعر الفرنسى وليد الكلاسيكية ووليد البحر الاسكندرانى الذى

حاول جيلي التحرر منه . وان تلك الثورة في الشعر الفرنسي في القرن العشرين ثورة الحداثة لم تكن غير محاولة لانجاز هذا التحرر وحده ، لكن الشعراء في الاقطار الأخرى اندفعوا لتقليد الشعر الفرنسي دون معرفة أن ما تم هنا إنما هو لعبتنا الداخلية الخاصة .

ويتابع في بقية بيانه تفاصيل التشابه والتكرار لدى هذه الموجة من الشعراء .

وفي باب « مدارات ورسائل » لا نجد شيئا له قيمة إلا رسالة فاضل العزاوي الذي يقول فيها : كان من المحتم ان اشير إلى انني دمجتُ الكتابة على الدوام بعملية الخلق ، ساعيا وراء التعدد اللا نهائي للاصوات التي تشكل السيمفونية الوحيدة ، فقد اعتبرت طرق الكتابة المختلفة وسائل للوصول إلى فضاء يلتقي فيه كل شيء بحيث تنعدم فيه الحدود بين القصيدة والرواية والمسرحية والفيلم ، لم اعرف قط مسافة فاصلة بين شكل الكتابة ومعناها إذ كان الشكل هو المعنى والمعنى هو الشكل . وبالتاكيد فإن عملا مثل (مخلوقات فاضل عزاوي الجميلة بين ١٩٦٥ ، ١٩٦٧ م ما كان يمكن أن يقدم شكله الخاص به بدون شكله الذي ابتكره لنفسه حيث تتحرك الكتابة بين الفوضى والنظام بين المعنى واللا معنى بين السحر والواقع في محاولة لجعل الكتابة موازية لمعمار الكون) .

اما في باب « شعر وشعراء » فهم يتابعون احدث الدواوين التي صدرت من خلال رؤيتهم وبيانهم المذكور فياتي في المقدمة ديوان « الاول والتالي » للشاعر سركون بولص فيقولون عنه « بدا سركون اتجاهه لكتابة قصيدة النثر بكثافة بعد سفره إلى



امريكا ولكن اصالة تجربته افردت قصيدته عن الشائع في كتابة قصيدة النثر . فهي قصيدة تؤخذ بالتجربة الروحية وتجربتها الفنية هي محاولة دائبة للوصول إلى وحدة بين العمق والوضوح وإلى وحدة في النية بلا لعب ذهني او زخرف لغوي . وبعده « طائر آخر يتوارى » للشاعر العراقي « عقيل علي » منوهين بمكانته الشعرية بين ابناء جيله . وكذلك ديوان « عيوان طوال النهار » للشاعر محمد الحارثي مشيرين إلى ان مجموعته يتقاسمها صوتان الصوت الأول اصيل لانه يقود إلى معنى ما ويبقى على بعض المشتركات الانسانية بينه وبين القارىء اما الصوت الثاني والتي تزيد فيه كثافة الغموض والدخول في اللغة التجريدية التي لا تشي بشيء وهو صوت غريب على الشاعر . ثم ديوان «النشيد الناقص» للشاعر فاضل السلطاني التي تتميز قصائده بالضربات السريعة واللغة المكثفة القائمة على التامل والحكمة .

وينتهي هذا الباب بديوان « على درج المياه العميقة » للشاعر المغربي « مبارك وساط » وهو من اهم الاصوات الشعرية بالمغرب إن لم يكن اكثرها جميعاً في المغامرة والاقتراب من النص الجديد . فيقولون عنه (إنه صاحب مشاهد سريالية لا تنطوي على معنى محدد) فالهدف ليس المعنى هنا بل العاطفة وقد تلتبس العاطفة على القارىء فلا يجد غيرها متنفساً .

اما باب « الشعر والموسيقى » فهو في مجمله مجموعة من الخواطر والمقتطفات المنزوعة السياق إلا إنها تكرس جميعاً لفكرة فوزي كريم عن قصيدة النثر وتستثني من هذا مقالا للاستاذ « على الشوك » الذي يقول فيه (العربية لغة مجتمع شفاهي او شفوي والمجتمع الشفاهي يعتمد على الذاكرة وتلك هي حقيقة المجتمعات البدوية غير المستقرة . من هنا اعتمد الكلام الموقع المقفي ليكون استذكاره أيسر لأن الكتابة وادواتها لا تتيسر للمترحل ومع تطور المجتمع العربي تعددت أوزان الشعر ، بمعنى أن تعدد بحور الشعر يتيح فرصة اكثر لإ غناء الذاكرة وقد طوعت اللغة العربية في إطار هذه الوسيلة الشفاهية الموسيقية للكلام . وبهذا عوضت اللغة عن النحت وحتى عن الموسيقى . وتنهض في الذهن ايضا تلك العلاقة البنيوية بين الجملة الموسيقية وبين الشعر العربي . فالجملة الموسيقية تتالف على العموم وليس الحصر من ثمانية فواصل موسيقية تنقسم إلى جزاين يبدو اولهما قلقا وغير تام اما الجزء الثاني فيكون بمثابة مكمل او متمم للجملة اى ان هناك تناظراً يذكرنا تماماً بشطري البيت في الشعر العربي .

هذا على الجانب التنظيري اما على الجانب الإبداعي فقدشمل العدد ثماني قصائد

مختلفة القيمة والاتجاه . فأولى القصائد لـ « جليل حيدر » وهى قصيدة مرتبكة البناء رغم التقسيم لأنها لم تراكم دلالة شعرية . وهى تذكرنا بالتجربة الرومانسية رغم بعض التراكيب الجديدة . وهى فى مجملها حالة مكررة ومعادة من تجربة شعر الريادة . وتستطيع أن تكتشف قلق وتردد ومزاجية صلاح عبد الصبور فى المقطع الثانى . أما قصيدة « عودة الابن الضال » لفاضل العزاوى فهى قصيدة ضعيفة لم ينج إلا المقطع الثانى وغرقت القصيدة فى السرد النثرى والحكى المنطقى البعيد عن التوتر الشعرى . فالجملة مستقرة والتفاصيل كثيرة لكنها لا تقوى على بناء شعرى . واللغة هنا محايدة لا يبقى منها إلا الدلالة القاموسية . وقصيدة (الزيارة الطويلة) لسعدى يوسف فهى قصيدة رديئة وتنتمى للعب اللغوى اكثر من انتمائها لآليات شعره بخاصة وللشعر بعامة ونرجو أن تكون نزوة لشاعر كبير .

أما قصيدة « خرائب » لسعد سرحان فيبدو أنها لشاعر صغير تغلب عليه مفردات الخارج دون تجربة داخلية أما تشكيلها الجمالى فيعتمد لغة النداء والتفكك حتى تفشل نهائيا فى القبض على الحالة الشعرية .

اما قصيدة « فوزى كريم » « الموضوعة الماثلة أو موت نجيب المانع » فهى قصيدة جيدة ذات انساق بنائية يغلب عليها الطابع المنضطرب بين قانون التفعيلة وكسر حدّة الايقاع . وهى فى مقاطعها المتتالية تشى بشفافية بالغة ولحظات شعرية غاية فى الكثافة لا يقلل من شعريتها إلا الرغبة فى التركيب الكلاسيكى رغم وجود مفردات الحياة اليومية . وهى تذكرنا بمرثيات فوزى كريم الشهيرة .

اما قصيدة « سركون بولص » « موسيقى فى زقاق بغدادى » تبدو مركزيتها فى حاسة السمع ، فهى قائمة على التجريد رغم اللغة البسيطة والتراكيب المتصلة ، الخالية من المجاز والبلاغة القديمة وإن اعتمدت إيقاع الفكرة والدوران حولها والدوران وإن غلب على مقطعها الأخير مفردات صلاح عبد الصبور واخيلته البسيطة .

اما قصيدة العدد فهى للشاعر « عبد الكريم كاصد » « نساء النزل » فقد احتفلت بالمجاز المدينى واستطاعت ان تكثف لحظات شعرية خاطفة من خلال عدد من النساء ، إنها تؤسس لنص يومىّ ملء بالحياة ومن خلال جمل قصيرة وبسردية شعرية قلما نجدها فى قصيدة النثر .

وفى النهاية نكتشف أن المجلة جاءت كرد فعل لحركة مجموعة من الشبان الشعراء المقيمين فى الخارج . ويدعون لكتابة نص شعرى جديد . تحت مسمى (قصيدة النثر) ولم تات لتؤسس او لتوضح ملامح شعرية جديدة . إنها تراكم للقديم ودفاع مهزوم امام هذه الموجه الجديدة ■

فتحى عبد الله

البحرين

حنجرة الغائب

فا للغائب صوت تحمله تلك الحنجرة التى تعنون بها فوزية السندى ديوانها الثالث وتقرر بشكل واضح باسم الكتابة التى كتبتها بين عامى ٨٩ - ١٩٩١ ، ان للغائب حنجرة تنطلق صرخاتها على غلاف الديوان بلوحة للفنان الاسبانى تابيز (القارىء الأخير)

فاى حنجرة تعلن فوزية السندى ميلادها بذلك الصمت المقبض المولد للتوحش ، هل يحدث فى الكتابة كما تحب ان تسميها الشاعرة نفسها حالة من النياب .

هل تعلن بديوانها على الملا ومنذ اختراق عنوان الديوان لتلك الكتابة انها حنجرة ، صوت ينادى لغائب ، هل صدى الصوت يساوى حالة الغائب ذاتها ؟!

ومن هو ذلك الغائب الذى تتأرجح صورته ويعلو صوته ويختفى عبر (١٧٣

صفحة من القطع الصغير هي عمر هذه الحنجرة التي تجسدت في ١٨ قصيدة بالديوان)

فوزية السندى لا تكتفى بعنوان الديوان ولكن هناك على الغلاف الاخير تؤكد كشفها الأول .

ادانة تصل إلى حد السخرية باننا جميعاً غائبون تقول :

لم يحدث شيء
سوى
أننا اقتسمنا صمت ما حدث

فما الذى حدث ؟! هل تنطق سطور القصائد بالرد على ما حدث

الشاعرة تقتحم الديوان في اول اسطره بقولها :

هذه حنجرة الغائب

كتابة لا تدخلها الشاعرة في متن الديوان تحت اى عناوين ولكن ما يبدو هو انها تقدم الديوان بهذه الاسطر ها هى تعلن تحديها ونزالها في زهو وغرور صلصلة وصهيل وجسارة جسد .

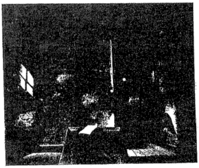
انها حنجرة تقتحم غشاوة هذا الغياب ، تذعن لفتك الكلمات ، تختلج بصرخة النار وها هى الوقفة الأخيرة قبل النزول إلى ساحة المعركة تقول :

قالوا : لنا أن نرى رعدة الصمت
قلت : تعالوا ..
خذوا كل ما هنالك
واختبروا عطايا الألم .

إن المخاطب غائب ، جمع غائب مطلق له سماته ودلالاته ، يريد الاحساس بتلك الرعدة القادمة (رعدة الصمت) وهل للصمت رعدة اشد من النوع .

* * *

حنجرة الغائب
فوزية السندي



العشق يدخل ساحة الشعر ، ها هى الام تتصدر الكتابة . في القصيدة الاولى (كل هذا الوله)

سكون مستضعف راعش يبحث عن الآمان ينتظر تلك الحماية الفطرية الأبدية (الأم)

هى
صحراء حب تأوى غزلان الضجر
ماء يقدح كمواويل يسكنها القلب
هواء يجف حول قدور تطهو العمر
ونغم يهدى عريشة الطفولة
بسمة المتاه .

وهل هناك ما في الشعر تجسيد لتلك الام التى تأخذ اوصافها من بيئة الشاعرة بمفردات : كالصحراء ، ماء ، هواء يجف ، قدور ، نغم .

هى الغائب أيضاً .
هى الحياة : يا .. ناراً تسند الذاكرة
كل دم .. أنت
كل شهيق داهم الرئة
ذات ألم لم ينته
أنت
وكل أسى متوج بانذياح المجد
أنت

ها هو الغائب يصير حياة ، وها هى الحياة عاجزة في مهدها تقول فوزيه السندى :

كلما سألت الطريق
ابتعد وخاصم الخطى
لأمضى وحدى
كعاصفة تغوى الغبار بحرية الزوبعة
ووحدى ..
أبحث لحنجرتى حرية الشفق

ان الشاعرة تعلن بشكل قاطع انها لا تعرف القول بالحب بل تلجا إلى الاحتماء بولع الكتابة لتعلن عجزها امام ذلك الفيض النقيض (الأم ـ الحياة)

* * *

ودون إعلان مسبق تنطلق الشاعرة من ولهها إلى ثعالب العشاء الأخير
إنه العشاء الأخير
العشاء الأخير
آن للثعالب أن تقترب

ها هو الصوت يخرج من شرنقته واضحاً ومحرضاً وفاضحاً ، وضوح الياس ، وتحريض عدم الامتلاك ، وفضح امام قوة عاجزة لها كل هذا الجبروت ، لا تقف امامها الكلمات ، ولا تحدها حالة من الشعر المباشر والحاد في مباشرته ، تستخدم الشاعرة فيها حالة اعلان الصوت عن حضوره بكل سفور المتشق لقوام هذه الأرض وهؤلاء البشر باسم القبيلة .

ها هو وصفه يعلو فوق كل شيء يشكل تلك السحابة المرعبة

تقول الشاعرة :

مغموراً بقياصرة من مخمل التاريخ

يبذلون ذهب الأرض زيتاً لعجلات غدرك
نشواناً بأنخاب شعوبٍ مرشوة بزكائب الهواء
وجرار الشعير .
مرقطاً بحراس مثقلين بجفوة الخوذ وخبرة الحديد
يمرغون ضحايا الرعب فى وحل الشورى .
ويذرعون بقدميك قباب بيوت موشومة بختم السلاطين .

ها هو الطغيان مجسداً .

السيف والقبيلة ، سعير الخلافة ، القيان والرخام والظباء والينابيع ، البلاط والأوصياء ، الوصيفات والصولجان ان صوت صخرة الغائب يزداد حدة وصراخاً اما آن لك أن تنكسر

انها ليست ثعالب بل اسود مستاسدة ، لا تتحول إلى مادة تكسر او يسهل كسرها .

الناس فى القصيدة غائبون ، فقط هم ينسون ، والشاعرة تقرر تلك الحالة التى تدنو من (الولولة) والكشف لحياة صارت هى من ناموس الحياة فى مجتمع السلاطين ما دام أن الناس تنسى .

تحيلنا فوزية السندى بعد قراءة هذه القصيدة إلى شعر امل دنقل فى العديد من قصائده التى كانت تتخذ هذا الصوت الحاد فى قصائد مثل (سبارتاكوس ، ولا تصالح) انها حالة لا تستهوى الكثيرين الآن فى الشعر العربى المعاصر فى تبنى حالة (القصيدة ـ الصوت)

* * *

فى قصيدتها (عن حصن يشبه الحصن) توسل يختلط بأمنية محركة لبواطن كثيرة تدق ابواب القصيدة منذ بدايتها إلى حالة من العزلة القاتلة يفجرها ذلك الإنسانى العاجز الذى يحمل عكازين ، ها هى خطابات المساندة تجوس القصيدة ، خطابات حماسية تقتل الفعل الإنسانى الشعرى الذى يحملها فتفقد رقتها وعذوبتها (كشعر) ولا تفقد صوتها الرنان .

إن العجز يتطاير ليشمل مدناً :
مدينة تأسرها الأنقاض
وأحلاف تتقاسم فطيرة التفاح
جسداً يكتب لئلا يموت

ها هو اليأس يخيم على القصيدة ولم يعدلك إلا ان تتشبث بجناحيك التى لن تشفى من كيد يديك وشرفتك الوحيدة إن شكل القصيدة يتحول إلى حالة اقرب إلى الحكم والأمثال منها إلى الشعر ، مقابلات كثيراً ما صنعها ادونيس وكثيرٌ من الشعراء العرب .

فى «وثبة الدم» ينطلق العاجز من حضنه الخشبى ليثب فى القصيدة التالية إنها وثبة تحرره من العجز ، مخالب الغزاة وحناجر العروبة تتجمع فى مواجهة من يسرجون الهدايا حقلاً من برتقالة الدم .

إنها تلك المواجهة بين الرافض والمستسلم ، الحناجر تستحيل حجارة .

إنهم العاشقون رعشة الذبيحة ، رجة الوطن القتيل ، وثبة الدم تحتاج إلى دم للوثبة .

هكذا هى القصيدة صوت فاضح كاشف لتلك العلاقة الحتمية بين الثورى وبين المتخاذل ..

هل فلسطين على ختم البريد ؟
هكذا
كل عيد ينفجر البريد فى وجه جثث تتفرج على وثبة الجسد البعيد

الديوان حالة مسرحية كاملة ، متفرجون وممثلون نحن نتفرج والممثلون يبعثرون اجسادهم (اصواتهم ـ حناجرهم) فوق خشبة المسرح (مسرح العجز ، والقهر ، والوله المفقود) تثبيت الحالة ، رصد ثابت للمكان ، وللشخوص ، علاقات متناثرة فى صراع دائم يجذب الشاعرة متطوحاً بها فى كل اتجاه ، اتجاهات الحياة .

حالة تبروزت كل تموجاتها تدور داخل الإطار ، هذه التموجات التى لا ينقصها تلك الحماسة الشعرية ..

إن الديوان يتخلى عن الشعر ليحل مكانه معان ومفردات صادمة ربما ظنت الشاعرة ان الصدام ربما يعيد للغائب حنجرته الشعرية .. فهل هذا هو ما حدث ؟!■

أسامه خليل

فرنسا

نص حوار مع الروائي ج.م.ج لوكليزيو

* ج.م.ج لوكليزيو، أديب فرنسي معاصر وشهير للغاية. من مواليد (١٣) أبريل العام ١٩٤٠، لأب إنجليزي وأم فرنسية. عاش لفترة في جزر المارتينيك التابعة لفرنسا. تلقى تعليمه في الآداب، وهو في سن الثلاثة والعشرين كتب أولى رواياته: «المحضر» الذي نال عنها جائزة «روندو»، التي تقارب جائزة «جونكور» في ناحيتها الأدبية... له العديد من النتاجات الأدبية: «صحراء»، «الحمى»، «الطوفان»، «الحرب»، «الدائرة ووقائع أخرى»، «الباحث عن الزمن»، «الربيع وفصول أخرى»، و«أونيتشا»... وغيرهم.

في الحقيقة، تعد «النجمة التائهة» عنوان أغنية شعبية من «بيرو»، وكذا إيحاء لسيرة ذاتية، مبنية على ذكريات وانطباعات سني الطفولة الأولى.

«النجمة التائهة»، تصف قدر «هيلين» المراهقة التي لا تهتم بمجريات الحرب... ـ وفي نهاية العام ١٩٤٣، في إحدى القرى الصغيرة، راح الجيش الإيطالي يُجمع يهود المنطقة، وبذا اكتشفت ـ بنفسها ـ ذاتها اليهودية، وعرفت أسمها الحقيقي، و«أستير» الفتاة اليهودية التي مات والدها بسبب اشتراكه في تهريب أبناء جنسه/ديانته رمياً بالرصاص، فإن قدميها تقود انها إلى معركة مؤلمة لهويتها، عبر العمل التراجيدي والحقارة، لاجراء عملية اختبار.

على حين غرة انتهت الحرب، وبدأت الهجرة نحو الأرض الجديدة: فلسطين المحتلة، رحلة صَعبة، شاقة على قارب شراعي يلاطمه الموج تحت العواصف والأعاصير، وبشجاعتها اكتشفت ديانتها، ولذا تقابلت ـ فيما بعد ـ و«النجمة التائهة».

«النجمة» NEJMA، فتاة فلسطينية، هاربة من معارك سان ـ جان ـ داكر SAINT—JEAN—D'ACRE. بعد هذه المقابلة الوحيدة، لم تجسر اى واحدة على التفكير في زميلتها الأخرى، وحتى هذه اللحظة لم تتبدل اخلاقهم ـ الثلاثة ـ على الرغم من الأوجاع العديدة المتعددة. بسبب مواقفه السياسية المعلنة: موقفه إزاء القضايا العربية وأحوال اللاجئين العرب ـ الفلسطينيين، والمهاجرين العرب في فرنسا، وبالأخص بعد صدور هذه الرواية: «النجمة التائهة» ثارت الدوائر الصهيونية، وخاصة وسائط الاعلام الفرنكو ـ صهيوني، إلى ان اتهم بمعاداة السامية.

وذاك حوار معه، وقبله نورد فقرة جاءت على لسانه: «انه كتاب رغبت في كتابته، وسلفاً القول بانه شقاء للضحايا تجاه العبثية، مَساخة الحرب، انه كتاب يلقى بفكرة ضرورة العنف»:ـ

○ لم اخترت طبع رواية: «النجمة التائهة» بعد رواية: «أونيتشا»، بحيث إنها تشكل الجزء الأول من هذه السلسلة؟

ـ أجلت حرب الخليج إصدار هذه الرواية. لا استطيع تخيل خطورة رؤيته كأنه مساند «العراك» السياسي. ليس ذلك ما أرغب في توضيحه، هذا الكتاب لا يتعرض لليهود والفلسطينيين، لكنه منفذ على نبذ فكرة ضرورة العنف، الشيء الأكثر بشاعة في عصرنا الحاضر غالباً، لم استطع الكف عن كتابته طيلة الخمس سنوات السالفة. حقاً، نضج الكتاب بافكاره، وانا ـ ايضاً ـ نضجت، على ما أعتقد.

○ إذن، لم يتغير ـ بعد ذلك ـ الوضع السياسي، إنما، غالباً، اطروحة الكتاب؟

ـ نعم، لكن كتابي لا يتحدث حول الوضع المعاصر، بحيث لا نستطيع فصله عن احداث الشرق الأوسط من نصه التاريخي. هذا ما أرغب في قوله، إنها نظرة طفل تجاه الحرب. هذا ما حرك الرغبة لدىَ في كتابته. نقطة البداية، بالنسبة لي، المنفى، انه الشعور الذي يتملكني: انا ووالدتي، نرغب في النوم. اكتشفناها بالتبعة إنها مرت من اربعة كيلومترات، من هنا، الجرائم والاغتيالات موجهتان ضد اليهود والعرب معاً.

○ في كتابكم الأخير، يمثل عبور القارب الشراعي فضاءً هاماً، ومثلما في «أونيتشا»، إنها رحلة قارب يعبر الجانب الآخر من المرآة...

ـ هذا يمكن «استير» من معرفة الرب، نوع من معلمي اللاهوت، الذي يفسر الدين. عبور القارب، ايضاً، بالنسبة لها، مكنها من مقابلة عدد من الأشياء لا نعرفها، إنها الصلاة: ليس هناك شيء آخر لممارسة الصلاة، فور الوصول إلى إسرائيل، لديها إحساس وجود أرض مسكونة بعدد من الأشياء، تعمل على رفع مستوى فهمها وإدراكها، لكن ـ بالنسبة لها ـ كان الدين ◘

ت : أحمد عثمان

لوحة الغلاف الأخير
سلامة موسى
(٤ يناير ١٨٨٧ - ٤ أغسطس ١٩٥٨)
رسم للفنانة
احلام فكرى

